

**Mathilde Schleiermacher  
Zu Ikonographie und Herleitung des Reitermotivs  
auf römischen Grabsteinen**

aus:  
**Die Ikonographie der römischen Reiterei  
auf kaiserzeitlichen Grabstelen**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität  
zu München

---

vorgelegt von  
**Mathilde Schleiermacher**  
aus Karlsruhe

1977

---

**BOREAS – Münstersche Beiträge zur Archäologie**  
Herausgegeben von Werner Fuchs und Hans Wiegartz



**Band 4 – 1981**

Referent: Prof. Dr. H. Wrede  
Korreferent: Prof. Dr. E. Homann-Wedeking  
Tag der mündlichen Prüfung: 29.7.1977



Mathilde Schleiermacher

## Zu Ikonographie und Herleitung des Reitermotivs auf römischen Grabsteinen

Inhalt<sup>1</sup>: Die Reiterdarstellung im römischen Westen 61 – Die rheinischen Reiterstelen und ihre Verknüpfung mit Oberitalien und Südfrankreich 63 – Die italische Tradition des bewaffneten Reiters und das rheinische Reitermotiv 67 – Das Reiterthema von der Wende zum 5. Jh.v.Chr. bis zum Ende der Klassik 67 – Die Fortsetzung der Tradition in der hellenistischen Grabplastik und ihr Eingang in die römische Triumphalikonographie 69 – Das östliche Reitermotiv in Griechenland und Kleinasien 72 – Die Tradition der Reiterdarstellung auf Sepulkral- und Votivstelen in Griechenland und Kleinasien 72 – Der bewaffnete Reiter archaischer und klassischer Zeit 72 – Reiterheros und Jagd bis zum Ende der Klassik 80 – Exkurs zur stilistischen Entwicklung der Reiterdarstellung im fortschreitenden Hellenismus 82 – Reiterheros und Jagd im Hellenismus 84 – Die Übernahme der in Klassik und Hellenismus entwickelten Bildthemen in die römische Kaiserzeit 87 – Gegenüberstellung der östlichen und westlichen Tradition und der ideelle Hintergrund 93

### Die Reiterdarstellung im römischen Westen

Auf römischen Reitergrabsteinen wurde zu Beginn der römischen Kaiserzeit der triumphierende Reiter als Bildthema der Kavallerie verbreitet aufgenommen. Der bewaffnete Reiter sprengt gegen einen imaginären Feind oder kämpft gegen einen gefallenen Barbaren. Berücksichtigt man diesen Typus der Militärgabsteine aus den römischen Ost- und Westprovinzen, so zeigt sich erwartungsgemäß, daß sowohl im Donaauraum als auch in weiter östlich gelegenen Provinzen, abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen, lokale Prägungen des tradierten griechischen Reiterheros vorliegen, während die rheinischen Darstellungen den bewaffneten römischen Reitersoldaten zeigen. Das Bild des Heros aber ist von dem in der römischen Triumphalikonographie wurzelnden Reiterbild der westlichen Prägung zu trennen.

Meine Untersuchungen berücksichtigten, ausgehend von den Reitergrabsteinen am Rhein, nur den Typus des kämpfenden Reiters. Pferdeführer dagegen, die zumeist als Statussymbol einer anderen Hauptdarstellung, z.B. dem Totenmahl, beigelegt sind, Jagddarstellungen oder der spätere kleine thrakische Reiterheros in der wehenden Chlamys dienten nicht als Grundlage des Katalogs, denn sie bilden ikonographisch eine andere Gruppe die, wie wir später sehen werden, die Heroentradition weiterführt.

Die häufig geäußerte Meinung, die Bildtypen der rheinischen Reiterstelen ließen sich aus dem hellenistisch-griechischen Raum oder aus Thrakien herleiten<sup>2</sup>, ist

- 1) Die Arbeit ist ein Teil meiner Dissertation, München 1977, „Die Ikonographie der römischen Reiterei auf kaiserzeitlichen Grabstelen“.
- 2) H.Gabelmann, BJB 173 (1973), 161, meint, das Reiterbild sei in Germanien auf Wunsch der Besteller eingeführt worden, wobei thrakische Soldaten die Bildtypen mitgeprägt hätten. Erst die Hinzufügung des Calo und des gefallenen Gegners sei als eine Anlehnung an griechische Vorbilder zu werten; vgl. auch ders. BJB 172 (1972), 70 und Anm. 34. Für die Herkunft aus Griechenland treten ferner u.a. ein: H. Lehner, Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn. Bonn 1918, 257; P.Noelke, RheinMusBonn 1 (1972), 12 („aus Nordgriechenland“); G.Mihailov, in: Mélanges Helléniques offerts à G.Daux, Paris 1974, 286.

stets nur durch einige und zumeist sehr frühe Verweise, nie aber durch eine Überprüfung des vor- und frühkaiserzeitlichen Materials begründet worden. Wenn wir dieser Fragestellung hier breiteren Raum geben, kann es nicht beabsichtigt sein, eine Typologie des antiken Reiterkampfes in bildlichen Darstellungen zu entwerfen. Dieser ikonographisch-typologische Überblick muß sich vielmehr auf solche Denkmäler beschränken, die in einer formalen und inhaltlichen Beziehung zu den rheinischen Grabstelen stehen.

Die frühesten Reiterstelen am Rhein, Rufus und Tutius (Mainz), Niger und Rectugnus (Bonn), Argiotalus (Worms) und auch der Bogenschütze Maris (Mainz), zeigen den Reiter, der ohne Gegner nach rechts sprengt. Bei Maris wird schon der Knappe hinzugefügt<sup>3</sup>. Noch in tiberischer Zeit, d.h. fast gleichzeitig oder nur wenig später findet der gefallene Gegner, zuerst in Mainz mit der Stele des Cantaber und in Wiesbaden mit Dolanus<sup>4</sup>, Eingang in das Bildrepertoire. Beide Bildtypen fehlen im näheren Umkreis. Sie sind weder in Oberitalien oder Südfrankreich noch im Donaauraum vorhanden.

In den Donauländern setzt der Bildtypus mit dem Reiter im Hauptfeld erst in claudisch-neronischer Zeit ein, wahrscheinlich vermittelt durch Truppen vom Rhein. Rheinische Stelen oder Reiterreliefs wurden nicht kopiert, vielmehr interpretieren einheimische Werkstätten das Thema in lokaler Ausprägung neu. Ein Gegner erscheint nur auf zwei Stelen der Donauprovinzen: auf der Stele des Tiberius Iulius Rufus (Sopron) und auf einer späteren Stele des 2./3.Jh.n.Chr. aus Sibiu<sup>5</sup>.

Der Reiter der letzteren gleicht sich durch die wehende Chlamys dem Heros an. Dies schließt eine Verbindung zu den rheinischen Stelen aus. Das Reiterrelief mit einem Bogenschützen und zwei gefallenen Gegnern im mittleren Register der reich gegliederten Aediculastele des Rufus steht dagegen mit der römischen Triumphal- und Siegesymbolik in Verbindung. Der Adler als Siegesymbol über dem Bogenschützen bestätigt das zusätzlich. Vereinzelte Reiter im Kampfschema auf donauländischen Stelen mit mehreren Reliefregistern, meist der Halbfigur des Verstorbenen beigelegt, könnten möglicherweise schon in spättiberischer Zeit einsetzen. Sie haben hier aber eine untergeordnete Stellung, dienen nur, den Stand des in anderen Registern detaillierter wiedergegebenen Soldaten zu bezeichnen.

Es ist charakteristisch für die östliche Tradition der Reiterstelen, daß abgesehen von der Stele des Tiberius Maximus aus Philippi, eines römischen Offiziers, der in den Dakerkriegen den Dakerkönig Decebalus bezwang, auf den griechischen Reiterstelen römischer Zeit niemals ein gefallener Gegner erscheint. Die Tat des Maximus

- 3) Rufus, Mainz: K.Körber, MainzZ 11 (1916), 68 Nr. 15 Taf. 10,1. — Tutius, Mainz: ebd. 70 Nr. 17 Taf. 10,2. — Niger, Bonn: H.Lehner, Das Provinzialmuseum in Bonn I. Bonn 1905, Taf. VII,2. — Rectugnus, Bonn: ebd. II, Taf. XVII,3. — Argiotalus, Worms: A. Weckerling, Die römische Abteilung des Paulus-Museums der Stadt Worms. Worms 1885, 63. — Maris, Mainz: W.v.Pfeffer, MainzZ 32 (1957), 120-122.
- 4) Cantaber, Mainz: K.Körber, MainzZ 11 (1916), 70 Nr. 18 Taf. 9,9. — Dolanus, Wiesbaden: F.Koepp, Germania Romana 2 III: Die Grabdenkmäler. Bamberg 1926, Taf. VII 2.
- 5) Sopron: M.-L.Krüger, Die Reliefs der Stadtgebiete von Scarbantia und Savaria. (CSIR Österreich. I 5). Wien 1974, 13 Nr. 9 Taf. 4. — Sibiu: Römer in Rumänien. Katalog Köln 1969, G 137 Taf. 86.

aber war für die römische Kriegspropaganda von solcher Bedeutung, daß die Darstellung auf der Trajanssäule in Rom wiedergegeben worden ist. Für frühe römische Reiterstelen aus den Ostprovinzen ist entweder westliche Herkunft des Soldaten oder westlicher Einfluß nachzuweisen<sup>6</sup>.

### Die rheinischen Reiterstelen und ihre Verknüpfung mit Oberitalien und Südfrankreich

Die frühesten Stelentypen am Rhein, die Aedicula und die Arkade, vertreten z.B. in den Stelen des Caelius (Bonn) und bei den Reitern Rufus, Tutius und Maris (Mainz), konnten zuletzt von Gabelmann eindeutig auf oberitalische Vorbilder zurückgeführt werden<sup>7</sup>. Die donauländischen Aediculastelen finden ihre Vorbilder ebenfalls in Oberitalien. Auch für das Donaugebiet ist damit die maßgebliche Verbindung hergestellt. Die frühen Stelentypen sind hier wie dort italischer Herkunft.

Auch für die rheinischen Pfeilergrabmale ist die Verknüpfung mit Oberitalien und Südfrankreich gesichert. Beispiele geben die frühaugusteischen Grabbauten in Sarsina (Umbrien)<sup>8</sup> und in Trion bei Lyon<sup>9</sup>. Außerdem bietet Aquileia verwandte Grabdenkmale<sup>10</sup>. Folglich ist die Herkunft der Grabbauten und Grabstelen italisch, während das Reitermotiv auf den dortigen und auf den südgallischen Grabstelen nicht begegnet. Daher läßt sich die Herleitung des Reitermotivs getrennt von der Frage der Herkunft der Stelentypen betrachten. Typen von Reiterstelen östlicher Tradition begegnen andererseits ebenfalls nicht am Rhein. Sie sind dort auch nicht zu erwarten. Es wäre schwer verständlich, wieso am Rhein allein das ikonographische Schema des Reiters, nicht aber auch die Stelenform vom Osten übernommen wäre. Vielmehr ist zu vermuten, daß auch das Reitermotiv aus italischer oder indirekt italischer, d.h. südgallischer Bildtradition übernommen wurde, allerdings nicht von Grabstelen.

Die enge Verbindung zu Oberitalien und Südfrankreich findet ihre Erklärung darin, daß die Romanisierung der nördlichen Provinzen von Rom, Mittel- und Norditalien ausging. Die Beziehungen vom Rhein nach Oberitalien und Südfrankreich müssen damals viel enger gewesen sein, als die nach den Donauländern. Der alte, schon vorgeschichtliche Handelsweg von der Rhone zum Rhein wurde stark frequentiert. Er war nicht viel weiter und weniger beschwerlich, als der über die Alpenpässe nach der Gallia Cisalpina und dem übrigen Italien. Eine Durchsicht der Inschriften des 1.Jh.n.Chr. ergibt, daß die Truppenangehörigen, welche das Reiterbild für ihr Grabmal wählten, doppelt so zahlreich gallischen, spanischen und germanischen, also westlichen Einheiten entstammen. Dasselbe Verhältnis

6) Claudius Maximus: M.Speidel, JRS 60 (1970), 142-153. — Reiterrelief Naoussa: G.Daux, BCH 91 (1967), 623 ff. — Catto, Thessaloniki: J.-P.Michaud, BCH 95 (1971), 803 ff. — Caius Iulius, Bogazici: G.E.Bean, AnatSt 9 (1959), 65 ff. — Vgl. auch die Inschriftenstele des Iulius Saturio, Sofia, Arch.Mus.: B.D.Filow, L'art antique en Bulgarie. Sofia 1925, 38 Abb. 28. Zur Rekrutierung im 1./2.Jh.n.Chr. vgl. A.Mocsy, Gesellschaft und Romanisation in der römischen Provinz Moesia Superior. Budapest, Amsterdam 1970, 175.

7) H.Gabelmann, BJb 172 (1972), 65 ff. 73 ff. 75 Abb. 2 Caelius.

8) S.Aurigemma, BC.StStorArchit 19 (1963), 54 Abb. 53

9) H.Kähler, BJb 139 (1934), 159; A.Allmer, P.Dissard, Inscriptions antiques du Musée de la ville de Lyon II. Lyon 1889, 376 f.

10) V.S.M.Scrinari, Museo Archeologico di Aquileia, Rom 1972, 194 Nr. 605.

gilt für die vorclaudischen Reiterstelen vom Rhein.

Es liegt also nahe, auch die Vorbilder für das Reitermotiv in Gallien oder Oberitalien zu suchen. Auf Grabstelen fehlt es zwar in diesen schon längst befriedeten Gegenden. Dagegen dürften die Schlachtdarstellungen nach Art der römischen Sieges- und Grabmonumente von Orange und St. Remy ihre Wirkung auf Auftraggeber und Steinmetzen nicht verfehlt haben.

Das Iuliergrabmal entstand wahrscheinlich in frühaugusteischer Zeit<sup>11</sup>, der Bogen von Orange 26/27 n. Chr. während der 28. *tribunicia potestas* des Tiberius<sup>12</sup>. Eng verflochten sind die Figuren der Reiter- und Schlachtdarstellungen in den Friesen dieser Monumentalbauten. Ein direktes Vorbild für ihre kompakte, an Überschneidungen und Verkürzungen reiche Bilderwelt mit ihrer Fülle an Bewegungen ist noch nicht nachgewiesen. Auf den nördlichen und südlichen Sockelreliefs des Iuliergrabmals zeigen Einzelgruppen Verwandtschaft zu hellenistischen Motiven, wie der Alexanderschlacht, dem scheuenden Pferd von der Aemilius-Paullus-Basis (Delphi) oder einer Helfergruppe. Es wurde immer wieder auf den malerischen Charakter dieser Reliefs hingewiesen, doch scheint mir die Ansicht, ein verlorenes hellenistisches Gemälde müsse als Vorbild gedient haben<sup>13</sup>, nicht gesichert. Man sollte daher in Betracht ziehen, daß nur einzelne Bildmotive hellenistischer Werke aufgenommen wurden, die Gesamtkomposition aber hier neu entstand. Ähnliches gilt für den Attikafries des Bogens von Orange.

Reiter sind hauptsächlich in die Reliefs der Nord- und Südseite des Iuliergrabmals einbezogen, auf der West- und Ostseite herrschen Fußkämpfer vor.

Das gesattelte linke Pferd des Südreliefs geht in die Levade. Es hat den Reiter abgeworfen. Die Mähne wird in flammenden wilden Strähnen wiedergegeben. Der Schweif greift, wie öfter bei den Reiterstelen, auf den Pilaster über. Auch das Nordrelief zeigt das Hinausgreifen des Pferdes aus dem Reliefgrund. Mit der Vorderansicht zweier weiterer Reiter des Südreliefs werden ganz neue Bewegungen eingeführt. Der Rechte stößt die Lanze senkrecht nach unten auf den Eber; auch sein Gefährte neigt sich weit nach vorne. Die dichtgedrängte Darstellung mehrerer Gruppen und einer so großen Anzahl von hintereinander gestaffelten Personen wie hier ist ein weiteres Novum.

Eine fünffigurige Reiterschlacht, bei der drei Berittene gegen zwei Gegner zu Pferde ankämpfen, weist das Relief der Nordseite auf. Die Reiter sind so in Dreiviertelansicht von schräg vorne oder hinten in das Bild einkomponiert, daß die Schrägen der Körper in die Tiefe führen und damit eine perspektivische Wirkung erzielen. Vor dem linken Flankenpferd liegt ein gestürztes, gesattelt, diagonal zum kämpfenden Reiter. Unter den Hufen der Rosse sieht man zwei Gefallene.

Die beiden Attikafriesen des Bogens von Orange sind mit zwei großen Reiterschlachten dekoriert. Dichte Aufeinanderfolge und enge Verzahnung der Kämpfenden, sowie Übereinanderstaffelung der Figuren, vorne der gestürzten und gefallenen Krieger und Pferde und hinten der kämpfenden Reiter, kennzeichnen auch diese Reliefs. Und es ist nicht schwer, wiederum Anklänge an hellenistische Gruppen zu finden, im stürzenden Pferd, im gefallenen Gegner, im sieghaften

11) H. Rolland, *Le Mausolée de Glanum*. Paris 1969. (*Gallia Suppl.* 21), 68.

12) R. Amy u.a., *L'arc d'Orange*. Paris 1962. (*Gallia Suppl.* 15), 143 ff.

13) G. Ch. Picard, *ebd.*, 119.

Reiter. Durch Einbeziehung des perspektivisch-räumlichen Elementes und graphischer wie malerischer Effekte entstand jedoch ein im künstlerischen Ausdruck völlig neues Bild.

Im Unterschied zu den Friesen mit dem Kampfgeschehen ist das Thema von Reiter und Barbar an den Schmalseiten der Attika in vier Reliefs isolierter und damit klarer ausgeprägt. Der Barbar befindet sich jeweils in verschiedenen Stellungen unter den Vorderhufen des Pferdes: Knieend in Vorderansicht, dabei den großen Rechteckschild vor sich haltend im Nordosten, hockend, im Profil, mit herabhängendem sagum im Südosten, im Südwesten kämpfend, wie er mit seinem Schwert ausholt. Das Nordwestrelief läßt nur noch die Umrisse und den großen Schild des Gegners erkennen. Hier schlägt sich eine ikonographische Vielfalt nieder, wie sie zugleich die rheinischen Grabstelen kennzeichnet. Sie ist für die gallisch-provinzielle Kunst, der sie ja sämtlich angehören, typisch.

Im Zusammenhang mit den Reiterreliefs der Stelen interessieren auch die Antiquaria dieser Friese, besonders das Pferdegeschirr. Die Pferde sind gesattelt und tragen unter dem Sattel eine Schabracke mit Ziersaum. Ihr Zaum- und Riemenzeug läßt sich in den technischen Details gut mit dem der Pferde auf den rheinischen Stelen vergleichen. Es findet sich, wie bei den Pferden der Romanusgruppe (Mainz) und ihren Entsprechungen in Worms, Bonn und Köln, der doppelte Backenriemen des Kopfzaumes und der vom scheibenförmigen Riemenverteiler herabhängende Zierriemen, der schon in der frühen Gruppe der rheinischen Stelen anzutreffen ist. Der Zaum mit nur einem Backenstück, dafür aber mit einem zusätzlichen Verbindungsstück von dem Stirnriemen zum Nasenriemen, zeigt sich auf den beiden Attikafriesen des Bogens von Orange, vergleichbar der Zäumung des Dolanus (Wiesbaden)<sup>14</sup>. Die Kandare, wie sie auf den rheinischen Pferdedarstellungen vorkommt, läßt sich deutlich auf dem Südfries und dem Nordostrelief desselben Monumentes wiederfinden.

Die Reiter der Friese und Reliefs des Bogens von Orange tragen Helme mit Wangen- und Nackenschutz und Schuppen- oder Kettenpanzer. Sie kämpfen mit Lanze und Schwert, die Barbaren nur mit dem Schwert. Deren Oberkörper ist nackt. Einzelne tragen das sagum über den Schultern. Sie werden zumeist durch lange Haare charakterisiert.

Pferd und Reiter selbst, welche die rheinischen Stelen ja ziemlich stereotyp wiedergeben, entsprechen sich allerdings in ihrer Haltung kaum. Die Reiter vom Iuliergrabmal z.B. sind in kühnen gewagten Bewegungen und in starker Torsion dargestellt. Vor allem die in die Tiefe führende Schrägstellung kommt auf den Reliefs der rheinischen Stelen nicht vor. Nur im Nordfries zeigt der Reiter links außen eine ihnen vergleichbare Haltung. Statt mit der Lanze kämpft er mit dem Schwert. Links hält er Zügel und Schild. Unter seinem Pferd liegt der Gefallene. Aber auch er besitzt die stärkere Bewegung. Er wendet sich mehr nach vorne. Das Pferd erscheint in Schrägansicht. Der hervorstechendste Unterschied gegenüber den rheinischen Stelen tiberischer und claudisch-neronischer Zeit besteht schließlich darin, daß der Reiter aktiv am Kampfgeschehen beteiligt ist. Die Gegner blicken sich an, ihre Bewegungen sind aufeinander bezogen.

Einen weiteren Bezug zwischen den rheinischen und südgallischen Denkmälern

14) Vgl. Anm. 4 (Dolanus, Wiesbaden).

bieten Gemeinsamkeiten in der Gestaltung. Charakteristisch für die Bildhauertechnik in Südgallien ist die holzschnittartige Ausführung der plastischen Details: Flächen stehen kantig und ohne Übergänge gegeneinander. Die Oberfläche ist kaum geglättet. Grate sind stehengeblieben. Auffallend sind der breite Nasenrücken und die tief gebohrten, weit aufgerissenen Augen mit dem breiten geteilten Oberlid. Hierfür bieten sich mittelitalische Vorstufen, z.B. in dem republikanischen Grabrelief von Amiternum<sup>15</sup>. Besonders ausgeprägt finden sich diese Merkmale an den erhaltenen Masken des Iuliergrabmals und an den Barbaren aus den Attikareliefs des Bogens von Orange. Im Rheinland können diesen vergleichbare Köpfe an die Seite gestellt werden, z.B. der Kopf des Poblicius von dem Pfeilergrabmal in Köln, der Triton, der als Akroter dort Verwendung fand und ein Köpfchen aus Bonn<sup>16</sup>.

Auch die Form der Kapitelle mit verzweigtem gefiedertem Akanthusblatt über kannelierten Pilastern ist sowohl am Pobliciusgrabmal wie auch am Bogen von Orange vorhanden, dort in der halbrunden Form der Pilaster und in den Blattmotiven wesentlich reicher untergliedert und tiefer eingeschnitten<sup>17</sup>.

Nach Oberitalien weist andererseits auch das Sima-Motiv gegenständig angeordneter S-Spiralen mit Lanzettblatt in der Mitte. Es fand auf dem Reitergrabstein des Rufus (Mainz)<sup>18</sup> und auf vier weiteren Mainzer Soldatengrabsteinen augusteisch-tiberischer Zeit Verwendung<sup>19</sup>. Das Motiv findet sich ferner an Weihe-denkmälern und als selbständiges Architekturglied an Tempeln und anderen öffentlichen Bauten, in den nördlichen Provinzen häufig im Bereich der Legionslager. Drexel<sup>20</sup> geht auf sein Vorkommen an Grabbauten Oberitaliens und auf architektonischen Tonreliefs der Kaiserzeit ein. Das verhältnismäßig häufige Auftreten in der Nähe der Legionslager läßt seine These als die wahrscheinlichste erscheinen, das Heer habe das Motiv an den Rhein gelangen lassen, und zwar aus Oberitalien, dem Hauptrekrutierungsgebiet der Legionstruppen der frühen Kaiserzeit, als Architekturmotiv übertragen von dortigen Bauten<sup>21</sup>.

Das stützt wiederum die Vermutung, einige Steinmetzen seien zunächst dem römischen Heer gefolgt. Sehr bald gab es dann aber ortsansässige Handwerker, wie die neronisch datierte Jupitersäule in Mainz lehrt. Samus und Severus, Söhne des Venicarus, Bildhauer gallischer Herkunft<sup>22</sup>, waren sehr gut geschulte Handwerker, die wahrscheinlich zu jener Zeit ihre Werkstatt in Mainz hatten.

Die starke Abhängigkeit der frühkaiserzeitlichen Sepulkralkunst am Rhein von

15) Vgl. L.Franchi, *Studi Miscellanei* 10 (1963-1964), 23 f. mit Taf. XI und XII, Abb. 26-30.

16) H.G.Horn, *AKorrBl* 3 (1973), 47-49.

17) Vgl. zu den Kapitellen von Orange auch H.Kähler, *Die römischen Kapitelle des Rheingebietes*. Berlin 1939, 20 f.

18) Vgl. Anm. 3 (Rufus, Mainz).

19) C.Atilius: CIL XIII 11857; Petronius Asellio: CIL XIII 6816; Musius: CIL XIII 6901, L.Antestius: CIL XIII 6936; vgl. hierzu F.Drexel, *Germania* 9 (1925), 35 ff.

20) F.Drexel a.O., Anm. 19.

21) Verbreitet in der Volkskunst lebt das Motiv auch in latènezeitlicher Ornamentik. Eine Übernahme aus der Kleinkunst in die Architektur wäre jedoch ein wesentlich komplizierterer Vorgang. Zur Ornamentik vgl. F.Schwappach, *BJb* 173 (1973), bes. 80 f.

22) Den Namen Venicarus findet man auf mittellgalischen Töpferstempeln, vgl. F.Oswald, *Index of Potters' Stamps on Terra Sigillata*. 1931, Nachdr. London 1964, 328. Vgl. auch A.Holder, *Alt-Celtischer Sprachschatz*. III. Nachdr. Graz 1962, Sp. 169 s.v.Venicarus.

Oberitalien und ihre engen Beziehungen zu Südgallien konnten verdeutlicht werden. Das Reitermotiv der rheinischen Stelen kann aber weder von der italischen Sepulkralplastik derselben Zeit noch von den südgallischen Friesen auf direktem Weg abgeleitet werden. Es hat sogar Friesdarstellungen von Reiterkämpfen auf Pfeilergrabmalen am Rhein angeregt, die dem Publiciusgrabmal (Köln)<sup>23</sup> verwandt sind und genetisch mit Grabbauten in Oberitalien und Südgallien verknüpft werden konnten<sup>24</sup>. Folglich stehen die Reiterstelen am Rhein nicht für sich allein. Gabelmann<sup>25</sup> stellte die Abhängigkeit des Wesselingener Friesfragmentes von den Pferden der Romanusgruppe heraus und erarbeitete auf stilistischem Wege Datierungsvorschläge für weitere Fragmente aus Koblenz, Nijmegen, Arlon und Chameleux-Horenvill, Reliefs, die in neronischer oder frühflavischer Zeit beginnen und von denen keines in das 2. Jh.n.Chr. hineinreicht. Das kämpferische Thema fand seit der Befriedung und Verbürgerlichung der Provinzbevölkerung keine Nachfrage und Verwendung mehr in der Grabkunst. In Kriegszeiten lebte es vereinzelt im 3. und 4. Jh.n.Chr. wieder auf, da hinter den Reiterbildern die Ideen der römischen Triumphal- und Siegesikonographie stehen.

**Die italische Tradition des bewaffneten Reiters und das rheinische Reitermotiv**  
Der Überblick über die Reiterkampfsszenen und den bewaffneten Reiter auf italischen Grabmonumenten zeigt eine durchgehende Tradition, die – ein wichtiges Ergebnis – nicht abreißt, sondern bis in die römische Kaiserzeit hineinführt. Deshalb kann eine durchgehende Linie zum Motiv der rheinischen Reitergrabstelen gezogen werden. Die Lücke, die bisher bestanden hat, schließen die großen Tarentiner Grabreliefs hellenistischer Zeit, welche 1959 zutage kamen<sup>26</sup>.

Die italische Kunst nahm immer wieder Einflüsse und Anregungen aus Griechenland und dem Osten auf und insbesondere die Reiterbilder können das verdeutlichen, denn gerade bei ihnen zeigt sich in der Motivwahl eine starke Abhängigkeit von griechischen und hellenistischen Denkmälern.

Die Heroenreliefs mit Reitern aus Italien werden hier ausgeklammert und im Kapitel über den griechischen Reiterheros erwähnt, weil sie nicht zu den rheinischen Reitermotiven hinführen<sup>27</sup>.

### **Das Reiterthema von der Wende zum 5. Jh.v.Chr. bis zum Ende der Klassik**

Die Brücke von der griechischen Kunst zu Italien bildeten die großgriechischen Städte, u.a. vor allem Tarent. Es war um 510 v.Chr. die bedeutendste großgriechische Stadt Unteritaliens, und es ist von Wichtigkeit, daß später Lysipp zeitweise dort arbeitete<sup>28</sup>. Aber auch vor und nach seiner Zeit muß die Stadt auf künstlerischem Gebiet Bedeutung gehabt haben, wie uns die überkommenen Werke lehren. Reiterreliefs sind dort sowohl aus der späten Klassik als auch aus

23) Kölner Römer Illustrierte 1 (1974), 52; G.Precht, Das Grabmal des Publicius. Köln 1975.

24) H.Gabelmann, BJB 173 (1973), bes. 190 f.

25) H.Gabelmann, ebd. 167 f.

26) J.C.Carter, AJA 74 (1970), 125 ff. Taf. 27-34.

27) s.u. 81 f.

28) Plin.n.h. 34,40. Vgl. H.Klumbach, Tarentiner Grabkunst. Reutlingen 1937, X f.

frühhellenistischer Zeit erhalten<sup>29</sup>. Sie stammen sämtlich aus den Nekropolen der Stadt.

Das am besten erhaltene Relief spätklassischer Zeit zeigt einen Reiter, welcher während eines Nahkampfes zum Schwert gegriffen hat. Er ist behelmt und trägt einen hochgürteten Chiton und die nach hinten wehende Chlamys. Das Relief steht, gehen wir von der kräftigen Bewegung des Oberkörpers aus, etwa zwischen den Reitern auf der Basis des Bryaxis — zu vergleichen ist vor allem das Pferd — und dem Reiter der Basis von Messene, der gegenüber dem Tarenter Reiter noch eine stärkere Zergliederung der Falten aufweist. Das stark beschädigte zweite Reiterrelief aus der Nekropole von Tarent, dargestellt ist ein gepanzerter Reiter, läßt sich mit dem Reiter von Pelinna<sup>30</sup> vergleichen. Der Faltenschwung des zurückwehenden Mantels in seiner übersichtlichen Gliederung und die Hinterpartie des Pferdes in ihren glatten rundlichen Formen weisen noch in das 4.Jh.v.Chr. Das etwas frühere Grab- oder Weihrelief eines unbewaffneten Reiters stammt wahrscheinlich aus Tyndaris (Sizilien)<sup>31</sup>. Der Reiter, welcher in der erhobenen Rechten eine Peitsche schwingt, ist vom Parthenonfries abhängig, jedoch gröber und vereinfachter gearbeitet, auch gegenüber dem Dexileos. Das Relief könnte noch in der 1. Hälfte des 4.Jh.v.Chr. entstanden sein.

Die italische Tradition reicht aber noch weiter zurück. Schon aus dem Beginn des 5.Jh.v.Chr. mag ein etruskischer Reliefzyklus aus Chiusi<sup>32</sup> stammen. Er schildert den Ausritt zweier Reiter, denen Fußsoldaten folgen.

In Oberitalien wird der Einfluß Griechenlands am Anfang des 4.Jh.v.Chr. in der Sepulkralkunst spürbar. Ins erste Viertel des 4.Jh.v.Chr. datiert die etruskische Stele aus der Nekropole der Certosa bei Bologna<sup>33</sup>. Bei der Darstellung des Reiterkampfes in der unteren Zone der Stelenrückseite äußert sich die Abhängigkeit von griechischen Werken in der Wiedergabe des kurzen Galopps. Seine Darstellungsform hat möglicherweise die attische Keramik vermittelt. In etwa die gleiche Zeit gehören 35 Stelen mit Reiter- und Kriegerszenen aus dem Umkreis Bolognas<sup>34</sup>.

In dem Fries eines aus Vulci nach Boston gelangten Sarkophages<sup>35</sup> findet sich der Reiterkampf wieder. Matz datiert die Arbeit ins letzte Jahrzehnt des 4.Jh.v.Chr. Den Ausschlag für seine späte Datierung geben die Tierkampfgruppen auf den Schmalseiten im Vergleich mit anderen Denkmälern.

Die bekannte Grabstele einer Nekropole in Padua<sup>36</sup> (Taf. 6,3) belegt das Dexileosmotiv für Oberitalien. Ein Reiter mit Lanze und Schild sprengt gegen einen

29) J.C.Carter a.O. Anm. 249; vgl. zur Kunst Tarents außerdem L.B.Brea, RIA 1 (1952), 5 ff.

30) Paris, Louvre, Inv. Nr. 836: F.Langenfaß-Vuduroglu, Mensch und Pferd auf griech. Grab- und Votivstelen. Diss. München 1973, Nr. 107 S. 59 f.

31) Rom, Vatikan, Museo Gregoriano; vgl. BrBr 729 b.

32) Rom, Museo Barracco; vgl. R.Bianchi Bandinelli, M.Torelli, Etruria, Roma. (L'arte dell'antichità classica. 2). Turin 1976, Abb. 110.

33) Ch.Peyre, RA 1969, 171 Abb. 2

34) P.Ducati, MonAnt 20 (1910), 655 ff. u.a. Fig. 77 u. 80.

35) R.Herbig, ASR VII Taf.38 b, Boston Nr. 6, 14 f. F.Matz, Chronologische Bemerkungen zu einigen Deckelfiguren etruskischer Sarkophage, MarbWPr 1973, 13 ff. Taf. 3.

36) G.A.Mansuelli, Arte e Civiltà romana nell'Italia settentrionale I. Bologna 1964, 69 Nr. 100, Taf. IX 25. Neg. DAI Rom 75939.

mit dem Schwert von unten angreifenden Barbaren. Trotz der Beschädigung belegen die Umrisse, daß die Bewegung der Kampfgruppe noch gesteigerter ist als bei Alexanders Löwenjagd. Die feingliedrigen Figuren und die fließenden Umrisse sprechen für eine etwa gleichzeitige oder geringfügig frühere Datierung im 4.Jh. v.Chr.

Für das 5. und 4.Jh.v.Chr. sind nicht nur Grabreliefs sondern auch bemalte Stelen und Sarkophage mit unserem Thema heranzuziehen. Ein Sarkophag aus Tarquinia<sup>37</sup> zeigt eine gemalte Reiterschlacht. Er könnte nach dem Dekor des Dekkels und dem Kymation in derselben Zeit entstanden sein wie die Bologneser Stelen. Der Figurenstil lehnt sich an griechische Vorbilder an. Wiedergegeben ist eine Amazonomachie mit Berittenen und Fußkämpfern, darunter ein Gegner im Dexileosmotiv.

Auf bemalten Giebelstelen in Paestum<sup>38</sup> empfängt den siegreich aus dem Krieg heimkehrenden Reiter eine Frau mit Opferkanne und Schale. Es kann ihm ein Knappe beigelegt sein, der sich am Schweif des Pferdes festhält<sup>39</sup>. Die Stelen aus Paestum gehören in das 4.Jh.v.Chr., vermutlich in dessen Mitte<sup>40</sup>.

In Italien war das Reiterthema also im 5. und 4.Jh.v.Chr. verbreitet. In diesem Raum kannte die Grabkunst archaischer und klassischer Zeit vorwiegend den bewaffneten Reiter mit oder ohne Gegner. Die Tradition der Reiterschlacht, bzw. des über einen gefallenen Gegner triumphierenden Reiters setzt hier auch in späterer Zeit nicht aus, im Gegensatz zu Griechenland. Das belegen die tarentinischen Reliefs aus hellenistischer Zeit und die etruskischen Urnen.

#### Die Fortsetzung der Tradition in der hellenistischen Grabplastik und ihr Eingang in die römische Triumphalikonographie

Die neuen Grabungen in den Nekropolen von Tarent<sup>41</sup> brachten eine Reihe von sehr großen Reliefs mit Reiterdarstellungen zutage. Sie stammen von einem Grabbau mit flachem Giebel, dessen Form apulische Vasen wiedergeben und der in Apulien in der 2. Hälfte des 4. und der 1. Hälfte des 3.Jh.v.Chr. weit verbreitet war. Unter den erhaltenen Szenen findet sich ein bewaffneter Panzerreiter, ein niedergestürztes Pferd, und – am besten erhalten – ein über einen gefallenen Gegner triumphierender Reiter. Das große Reiterrelief<sup>42</sup> zeigt stilistische Züge, die an Denkmäler der Alexanderzeit, den Alexandersarkophag, das Reiterstandbild oder das Mosaik in Neapel erinnern. Mitgefundene Keramik – Gnathia-Ware – datiert in das Ende des 4. und in die 1. Hälfte des 3.Jh.v.Chr., so daß auch der Grabungsbefund eine Datierung in die Alexanderzeit oder kurz danach stützt. Die Komposition ist bis dahin ungewöhnlich. Sehr starke Überschneidungen nehmen schon das Neue des Pergamon-Frieses vorweg. Das Herauswenden des Reiters mit dem erhobenen Arm entspricht vom Bewegungsmotiv her etwa der Galliergruppe Ludovisi<sup>43</sup>. Gegenüber den Figuren des Alexandersarkophages

37) G.A.Mansuelli, *Etrurien und die Anfänge Roms*. Baden-Baden 1963, Abb. S. 144 und 145.

38) Vgl. P.C.Sestieri, *RIA* 5/6 (1956/57), 65 ff.

39) P.C.Sestieri, ebd. 71 Fig. 7 und 8.

40) P.C.Sestieri, ebd. 98 ff.

41) J.C.Carter, *AJA* 74 (1970), 125 ff. Taf. 27-34.

42) J.C.Carter, ebd. 78 Taf. 29 Fig. 4.

43) Rom, Thermenmuseum Inv. Nr. 8608: Helbig<sup>4</sup> III 2337.

sind Zeichnung und Umriss härter, die Falten wirken wie geknittertes Papier. Es spricht sich eine gewisse Hölzernheit aus, weil die Bewegung fixiert ist wie eine Momentaufnahme. Es ist noch kaum etwas von dem flüssigen Ineingreifen der pergamenischen Friesfiguren vorhanden, wenngleich mitgefundene Relieffiguren erstaunliche Verkürzungen aufweisen.

Züge der römischen Triumphalkunst werden hier vorweggenommen. Denn es ist von Bedeutung, daß der Reiter seinen Fuß auf die Schulter des Gegners gesetzt hat. Auch wenn sie noch Aug in Auge kämpfen, ist der Gefallene schon besiegt.

Etruskische Urnen des 2./1.Jh.v.Chr. tradieren das Dexileos- und das Alexandermotiv<sup>44</sup>, das am getreuesten im großen Alexandermosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji überliefert wurde.

Italische und römische Frieze mit Reiterkampfdarstellungen begegnen vom 3. und 2.Jh.v.Chr. an, beginnend etwa mit dem Fries von Isernia, der das Thema der Alexanderschlacht aufnimmt<sup>45</sup>. Der Fries der Aemilius-Paullus-Basis (Delphi)<sup>46</sup> wurde zur Erinnerung an die Schlacht von Pydna geschaffen und steht als historisches Relief möglicherweise von der allgemeinen Konzeption her in römischer Tradition. Die großen Zwischenräume zwischen den einzelnen Figuren unterscheiden den Fries von gleichzeitigen hellenistischen Werken des Ostens und belegen, wie weit sich das mutterländisch-griechische Formverständnis bereits damals von dem pergamenischen oder rhodischen Kunstkreis abhob. Der Fries eines Grabbaues aus Lecce (Süditalien)<sup>47</sup> ist in seinem Aufbau vergleichbar und durch die Übernahme des scheuenden Pferdes auch motivisch verwandt. Wahrscheinlich liegt die Entstehungszeit beider Denkmäler vor der Mitte des 2.Jh.v.Chr., nicht allzu weit auseinander. Etwa der gleichen Zeit könnte ein Terrakotta-Fries aus Pompeji angehören, von dem Bruchstücke mit Reitern und gefallenem Gegnern erhalten sind<sup>48</sup>. Der Fries von Praeneste-Palästrina zeigt durch seine Dichte und starke Figurenverflechtung wieder stärkere Abhängigkeit von hellenistischen Darstellungen. H.v.Heintze<sup>49</sup> schlägt für ihn ein Entstehungsdatum in der 2. Hälfte des 1.Jh.v.Chr. vor.

Ein Friesfragment mit einem Gallierkampf, in welchen Reiter, Fußkämpfer und mehrere Gefallene einbezogen sind, befindet sich heute in Mantua<sup>50</sup>. Es stammt wahrscheinlich von einem augusteischen Tempel in Rom, vielleicht vom Forum Romanum. Die gedrungenen ausladenden Pferdekörper und die muskulösen Ge-

44) G.Körte, *I Rilievi delle Urne Etrusche*, Bd. 3. Berlin 1916, 153 Fig. 26; 157 Fig. 29; 167 Fig. 34; 169 Fig. 35. D.Thimme, *StEtr* 25 (1957), Taf. 3,3. G.Dareggi, *StEtr* 37 (1969), 463 ff, 471, Taf. 121a.

45) B.Andreae, *Römische Kunst*. Freiburg 1973, Abb. 18.

46) H.Kähler, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi*. Berlin 1965, Taf. 1-22.

47) Vgl. H.Kähler, ebd. 19 ff. Taf. 23 b.

48) R.Bianchi-Bandinelli, *Etrusker und Italiker vor der römischen Herrschaft*. München 1974, 298 f. Abb. 344.

49) Th.Kraus, *Das römische Weltreich*. (Propyläen-Kunstgeschichte 2). Berlin 1967, 224 Abb. 181 b.

50) D.E.Strong, *Roman Imperial Sculpture*. London 1961, 23 und Abb. 41. A.Levi, *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*. Rom 1931, Taf. 85-87, S. 75 Nr. 167 mit Literatur.

stalten verraten die späthellenistische Zeit. Hierfür spricht die dichte Über- und Hintereinanderstaffelung. Trotz des engen Ineinandergreifens der Figuren entfernt sich das Relief von den späteren Schlachtensarkophagen in der abweichenden Ausrüstung der Krieger und in seiner klaren Komposition<sup>51</sup>. In dem fragmentierten Fries des Apollo-Sosianus-Tempels in Rom<sup>52</sup> sind Reiterkampfszenen einer historischen Reiterschlacht und ein Triumphzug dargestellt. Der Tempel wurde 20 v.Chr. erneuert. Die Ausrüstung der Reiter beweist die Anlehnung an hellenistische Werke. Die Komposition ist wesentlich gelockerter und zeigt wie das Fragment von Lecce große Zwischenräume. Es wechseln jeweils ein siegreicher und ein strauchelnder Reiter miteinander ab.

Wie eng die Verknüpfung von Schlacht- und Triumphaldarstellungen war, verdeutlichen diese Friese mit unseren beiden gesuchten Bildthemen sehr gut. Im Triumphzug wird das Tropaion mitgeführt, zu dessen Füßen gefesselte Barbaren kauern. Der Reiterkampf zeigt den Triumph des Siegers. Sie kehren dann auf den südfranzösischen Triumphbögen mit Trophäen und Waffendarstellungen wieder, auf dem Bogen von Orange mit den Schlachtfriesen der Attika, ferner auf den Bögen von St. Remy und Carpentras<sup>53</sup>.

Das Tropaion war zwar schon den Griechen bekannt<sup>54</sup>. Doch erst unter den Römern wurde es dann in größerem Umfange propagandistisch verwandt, u.a. in der Münzprägung Caesars nach dem Bürgerkrieg<sup>55</sup>. So konnte es in die Kleinkunst Eingang finden. Als Beispiel mag eine tiberische Schwertscheide aus Vindonissa<sup>56</sup> dienen. Das Scheidenblech in Preßblecharbeit stellt Tropaion und Reiterkampf in zwei Registern übereinander. Der Reiter sprengt gegen einen in die Knie gesunkenen Barbaren, den er von hinten mit der Lanze durchbohrt. Wie auch sonst häufig, wird der Barbar mit nacktem Oberkörper und langen faltigen Hosen dargestellt. V.v.Gonzenbach sah die ikonographische Zusammengehörigkeit mit den Typen der Gallierkämpfe, die hier aber keinen historischen Bezug haben. Sie konnte nachweisen, daß die Bildprogramme tiberischer Schwertscheiden in der höfischen römischen Kunst verankert sind. Neben dem Reiterkampf und dem Tropaion geben die Bleche die römische Wölfin sowie Roma und Victoria. Diese Motive entwickeln eine allgemeine Glücks- und Siegesymbolik des römischen Staates. Hier erscheint das Reitermotiv in einer ikonographischen Form und einer Isolierung, welche es für unsere Grabstelen gewissermaßen vorbereiteten.

51) Datierungsvorschläge für das Relief Mantua: BrBr 590 S.3: späthellenistisch; D.E.Strong a.O. 23: spätaugusteisch; J.Sieveling, Das römische Relief. In Festschrift Paul Arndt. München 1925, 27-28: flavisch/trajanisch; G.Rodenwaldt, Die Kunst der Antike, Hellas und Rom. (Propyläen-Kunstgeschichte. 3). Berlin 1927, 571, 696: flavisch/trajanisch; A. Levi a.O. 75 f.: flavisch/trajanisch.

52) B.Andreae, Römische Kunst. Freiburg 1973, Abb. 238 u. 239.

53) H.Schoppa, Die Kunst der Römerzeit. Berlin 1957, Abb. 4, 5, 9 und 10, 12 und 13.

54) G.Ch.Picard, Les trophées romains. Paris 1957, 16 ff.

55) Abb. der Caesar-Münze in J.P.C. Kent u.a., Die römische Münze. München 1973, Taf. 22 Nr. 79: um 50 v.Chr. geprägt.

56) V.v.Gonzenbach, in: Helvetia Antiqua. Festschrift Emil Vogt. Zürich 1966, 183 ff. Abb. 4,2 auf S. 191.

## Das östliche Reitermotiv in Griechenland und Kleinasien

### Die Tradition der Reiterdarstellung auf Sepulkral- und Votivstelen in Griechenland und Kleinasien

Die ikonographische Entwicklung der Reiterdarstellung auf den Grabstelen und Votivreliefs Griechenlands und des kleinasiatischen Ostens kann in drei Hauptsträngen verfolgt werden, wobei sich aus dem Sinn- und Bedeutungswandel motivische Schwerpunkte ergeben. Wir finden den Reiter als Krieger, als Jäger und beim Opfer. Zu Beginn stehen in archaischer Zeit Darstellungen des bewaffneten Kriegers. Im 5.Jh.v.Chr. werden die Kompositionen reicher, die Figuren erhalten mehr Bewegung und gewinnen an Volumen. Das Schlachtbild findet Eingang in die Grabkunst. Daneben aber gelangen auch der unbewaffnete Reiter und das Jagdrelief zur Geltung. Im ausgehenden 5. oder am Anfang des 4.Jh.v.Chr. tritt der Reiterheros neben das Kampfbild. Die Weihreliefs dieser Zeit zeigen den opfernden Reiter ohne sichtbaren Gegner.

### Der bewaffnete Reiter archaischer und klassischer Zeit

Der bewaffnete Reiter erscheint in der Mitte des 6.Jh.v.Chr. auf dem Sockel oder der Stelenbekrönung archaischer Stelen. Auf dem Stelenkapitell von Lamptrai<sup>57</sup> trägt er einen anliegenden Chiton oder Panzer, darüber einen gemusterten Mantel, Helm und Rundschild. Er führt eine Lanze mit sich und links ein zweites Pferd. Auf der etwas jüngeren Predella einer attischen Stele mit stehendem Krieger im Museo Barracco<sup>58</sup> ist der Reiter mit dem Schwert und zwei Lanzen ausgestattet. Das Thema wurde manchmal auch nur in Farbe ausgeführt wie auf der Stele des Athener Nationalmuseums Inv. Nr. 31<sup>59</sup>.

Den archaischen Reliefstil charakterisiert eine künstlerische Umsetzung ins Tektonische. Das spricht sich in der geraden Haltung der Pferde, wie in dem aufrechten Sitz des Reiters aus und wird auch in der sparsamen, aber feinfühligten Modellierung umschrieben, welche die Körperformen scharf umreißt und streng gegeneinander absetzt. Die klare Abgrenzung vom Bildgrund unterstreicht den standbildmäßigen Charakter der Reliefs. Überlängte und sehr dünne Beine und der kleine Kopf bewirken Feingliedrigkeit und Grazilität der Erscheinung.

Die archaischen Vasenbilder lassen eine ähnliche motivische Aussage zu. In den Reiterfriesen kommt etwas mehr Bewegung und Staffelung durch das Voreinanderschreiten der Tiere hinzu, denken wir z.B. an den Mittelfries der Chigikanne aus der Villa Giulia oder die Kavalkaden des nach ihnen benannten Malers auf der Trinkschale in Basel, dem Kolonettenkrater im Vatikan oder dem Kolonettenkrater eines anderen Malers im Louvre<sup>60</sup>. Auf der Trinkschale sind die Krieger be-

57) Athen, National-Museum Inv. Nr. 41: F. Langenfaß-Vuduroglu, Mensch und Pferd auf griechischen Grab- und Votivstelen. Diss. München 1973, Nr. 2, Datierung S. 4.

58) Rom, Museo Barracco Inv. Nr. 73: Langenfaß a.O. 5 f. Nr. 4.

59) Athen, National-Museum Inv. Nr. 31: Langenfaß a.O. 6 f. Nr. 5.

60) E.Simon, Die griechischen Vasen. München 1976, 48 f. Taf. 25, 26, VII: Chigikanne, Rom, Villa Giulia Inv. Nr. 22679 (um 640 v.Chr.); ebd. 51 f. Taf. 28: Kavalkademaler, Trinkschale Basel (um 580 v.Chr.); ebd. 52 Taf. XI: Kolonettenkrater Paris, Louvre E 635 (um 600/590 v.Chr.); ebd. 53 f. Taf. XII: Kolonettenkrater Vatikan Mus.Gregoriano Etrusco Inv. Nr. 16448 (um 580/570 v.Chr.).

waffnet, ihre Körper durch die großen Schilde verdeckt. Ein stark ornamentaler Zug zeichnet sich in der Stilisierung von Mähne und Schweif, wie auch in der linearen Zeichnung der großen Muskelpartien und Falten ab. Der Fries des Kolonettenkraters aus dem Louvre gibt die Reiter in dichter Folge im gestreckten Galopp wieder. Das war seit langem die normale Bewegungsart in den Pferdedarstellungen neben dem Stehen oder Schreiten. Der gestreckte Galopp vermittelt besonders die Schnelligkeit der Tiere und damit die Fähigkeit des Reitenden, räumliche Entfernung geradezu wie im Fluge zu überwinden. Das proportionale Verhältnis des kleinen Reiters zum Pferd entspricht nahezu der Wirklichkeit. Die Ausstattung der Pferde ist einfach, Zaum und Zügel genügen; Brustschmuck erscheint wenig später um 570/60 auf Vasenbildern<sup>61</sup>. Analog zu den Merkmalen der Plastik gelangt auch die Vasenmalerei etwa 540/30 zu ausladenderen Körperformen, hier sei die Bauchamphora aus dem Vatikan mit der Heimkehr der Dioskuren angeführt oder die Bauchamphora mit Ritter und Knappen aus Neapel<sup>62</sup>. Etwa zur selben Zeit wird das Wagnis vielseitiger Bewegungselemente aufgenommen. Am besten zeigt dies wohl die Trinkschale des Amasismalers aus der Sammlung Schimmel<sup>63</sup>. Eines der ungeduldigen Pferde in dem großen Reitstall wendet sogar seinen Kopf nach vorne, so daß die Mähne zu beiden Seiten herabfällt. Euphronios gelingt es dann in der Leagrosschale München<sup>64</sup>, die Bewegung geschickt in die runde Gefäßform einzukomponieren. In der Hochklassik um 440/30 gewinnt der versammelte Galopp der Parthenonpferde in die Vasenmalerei Eingang, etwa auf einer Pelike oder einem Kolonettenkrater, beide in Syrakus<sup>65</sup>.

Indessen haben wir die Reiter in der Reliefplastik weiter zu verfolgen. Die zweiseitig skulptierte Stele der phrygischen Potnia Theron aus Dorylaion, um 500 v. Chr.<sup>66</sup> gibt auf der Rückseite eine Neuerung gegenüber den attischen Reiterreliefs dieser frühen Phase, die den Reiter stets allein zeigen. Erstmals ist hier, unter den bisher bekannt gewordenen Reiterreliefs, der Reiter in Begleitung des Knappen oder Gefolgsmannes wiedergegeben. Außerdem begleitet ein kleiner Hund das Pferd. Das untere der beiden Reliefregister zeigt ein weiteres Repräsentationsbild: die Wagenfahrt.

Ein Relief aus Chios, vermutlich ebenfalls am Ende des 6. Jh. v. Chr. entstanden,

- 61) z.B. auf dem Volutenkrater des Klitias und Ergotimos: E.Simon. a.a.O. 69 f. Taf. 51 - 57; oder dem Kantharosfragment des Nearchos aus Athen: ebd. 80, Taf. 64.
- 62) E.Simon, a.a.O. 86 Taf. 74, XXV: Bauchamphora des Exekias, Vatikan, Mus.Gregoriano Etrusco Nr. 16757 (um 530 v.Chr.), ebd. 82 Taf. 67: Bauchamphora des Lydos, Neapel, Mus.Naz.Arch., Inv. Nr. 81292 (um 540 v.Chr.).
- 63) E.Simon, a.a.O. 84 Taf. 70/71: Trinkschale des Amasismalers, Sammlung Schimmel, USA (um 540 v.Chr.).
- 64) E.Simon, a.a.O. 99 Taf. 107-109: Leagrosschale München, Antikensammlung Nr. 2620 (um 510 v.Chr.).
- 65) E.Simon, a.a.O. 140 Taf. 201: Pelike Syrakus (um 440 v.Chr.); ebd. 141 Taf. 202: Kolonettenkrater Syrakus (um 440/30 v.Chr.).
- 66) Istanbul, Arch. Museum Inv. Nr. 680: Mendel III 526; vgl. zur Datierung E. Homann-Wedeking, Das archaische Griechenland. Baden-Baden 1966, 122 f. Fig. 25; vgl. auch die umlaufende Sima mit Wagenlenkern und Reitern: H.Hiller, Ionische Grabreliefs der 1. Hälfte des 5. Jh.v.Chr. Tübingen 1975, Taf. 13,1-2, 0 23, 167 f.; J.Borchhardt, Epichorische, gräko-persisch beeinflusste Reliefs in Kilikien, IstMitt 18 (1968), 161 ff. 204 f.

ersetzt die steife und fast heraldische Strenge, welche die attisch archaischen Reiterreliefs kennzeichnet, durch gelockertere Haltung von Pferd und Reiter<sup>67</sup>.

Noch bewegter zeigt sich der bewaffnete Reiter eines Reliefs in den Formen des strengen Stils aus der Gegend von Theben in Boston. Ein Vergleich mit dem Marmorpferd aus dem Perserschutt auf der Akropolis legt ein Entstehungsdatum dieses Werkes im 2. Viertel des 5. Jh.v.Chr. nahe<sup>68</sup>. Im fortschreitenden 5. Jh. steigert sich die Bewegung von Pferd und Reiter auf Grab- und Votivstelen weiter, vor allem in Anlehnung an den Parthenonfries. Die Kompositionen werden reicher, vielfältiger, komplizierter.

Im Parthenonfries hatte sich die Darstellung des versammelten Galopps ausgebildet, eine künstlerische Übersetzung der Wirklichkeit, die motivisch das Spiel der Bewegung als Ausdruck der fast absichtslosen Beherrschung des Pferdes durch den Reiter gibt, in ausgewogener Haltung und Gewichtsverlagerung, die nur leichter Zügelführung und sanften Schenkeldrucks bedarf, um das geübte Tier zu lenken. Diese Pferdedarstellungen verkörpern ebenso wie Götter- und Menschenbilder des Frieses den sog. Parthenonstil. Sie unterliegen einem Gesetz geistigen Durchdringens durch den formenden Künstler, das in dieser Vollendung nicht wieder erreicht worden ist. Die Komposition bleibt durchsichtig und klar. Auch wenn sich hier Frühklassik und Hochklassik treffen, wie dies an der unterschiedlichen plastischen Ausformung und Dichte der verschiedenen Friesseiten sichtbar wird, ist dieser phidiasische Stil als Einheit zu fassen. Das Verschmelzen von Reiter und Pferd konnte zum Symbol des klassischen Reiterbildes werden. Es liegt nicht allein im künstlerischen Ausdruck begründet, sondern ist auch in dem proportionalen Verhältnis von Reiter zu Pferd zu suchen: die Pferde sind kleiner wiedergegeben als in Wirklichkeit. Diese Angleichung der Figurenhöhe, Isokephalie genannt, spielt auch später eine wichtige Rolle bei den Reiterdarstellungen. Sie läßt sich bis in die spätrömische Zeit hinein verfolgen. Hier führt sie einmal zu obengenannter Einheit von Mensch und Tier, aber auch zu dem fließenden Gesamtbild, zu dem Eindruck des gefüllten Raumes, zu der einheitlichen Wirkung der Komposition. Der freie Raum umgibt die Figuren als sparsame Hülle. Er ist ganz in das Bild mit einbezogen.

Die Bewegung des versammelten Galopps läßt sich folgendermaßen charakterisieren: die Hinterhand ist weit unter den Bug gesetzt, die Vorderhand fast immer in Galoppstellung oder Levade erhoben. Detailliert werden Hufe, Adern und Sehnen wiedergegeben, Mähne und Ohren sind hochgestellt. Groß, lebhaft blicken die Augen. Der Kopf der Parthenonpferde ist eher klein, er verjüngt sich nach vorne, und alle Einzelheiten sind in besonders feiner Zeichnung wiedergegeben. Eine kräftige Muskulatur unterstreicht die Lebhaftigkeit und Kraft der feurigen Rosse. Die Wirkkraft dieser Erfindung war so weitreichend, daß wir fürderhin dem Kompositionsschema immer wieder begegnen.

In den Grabreliefs werden nun siegreicher Reiter und gefallener Gegner zusammenkomponiert. Die Stellung der Gegner ist früheren Schlachtfriesen zu ent-

67) H.Hiller a.O. Taf. 12,3, 0 22, 166 f. Langenfaß a.O. Nr. 8, S. 7.

68) Langenfaß a.O. Nr. 87, S. 49.

nehmen und sie findet sich in Giebeln und Metopen des Parthenon.

Nur die wichtigsten Reliefs dieser Art seien herausgegriffen. Das Relief Albani<sup>69</sup> gibt den von seinem Pferd gesprungenen Reiter im Nahkampf mit seinem niedergebrochenen Gegner. Das Relief, abhängig von den Giebelfiguren des Parthenon, könnte in den 20er Jahren des 5.Jh.v.Chr. entstanden sein.

Auch das Relief des Dexileos<sup>70</sup>, eines triumphierenden Reiters, der gegen einen niederstürzenden Gegner kämpft, läßt sich von den Parthenonskulpturen herleiten, der Reiter aus dem Fries, die Stellung des Gegners mit dem abgestützten Knie aus den Metopen. Das Jahr 394 v.Chr. ist wahrscheinlich das Entstehungsdatum des Reliefs. Stilistisch zeichnen sich deutlich Merkmale des früheren 4. Jh.v.Chr. ab. Besonders die phantasievoll geschwungenen Mantelfalten aus dem durchsichtig dünnen Stoff gehören in den reichen Stil. Die Torsion des Reiters nimmt, vom Hintergrund ausgehend, mit seinem erhobenen Arm eine Drehbewegung auf. Die Überschneidungen sind kunstvoll, doch bleibt alles organisch, auch der Sitz des Reiters, der sich eng an das Pferd schmiegt. Die perspektivische Sicht führt wieder zurück zum Bildgrund. Die Reliefebenen sind miteinander verbunden. Im Pferdekopf und -körper macht sich gegenüber den Parthenonpferden eine leichte Verhärtung bemerkbar, die Oberflächenstruktur geht weniger den Feinheiten der Muskulatur und den Details der Zeichnung nach. Die Komposition aber erreicht enorme Spannung durch die Dramatik der dargestellten Personen, des triumphierenden Siegers und des gefallenen Gegners. Die Blicke der Kämpfenden sind aufeinander bezogen – vielleicht ein Hinweis auf die Achtung vor dem Gegner und die menschliche Tragik, die sich im Zweikampf zwischen Sieger und Besiegtem abspielt. Das Dexileosmotiv wird später sehr häufig wieder aufgenommen, variiert und tradiert. Dem nachzugehen soll jedoch nicht die Aufgabe dieses kurzen Überblickes sein, und auch ein vollständiges Erfassen und Aufzählen der Reiterdarstellungen dieser Epoche wird hier nicht angestrebt, da wir diesbezüglich auf mehrere Publikationen zurückgreifen können<sup>71</sup>.

Die angeführten Beispiele wollen nur ein Hinweis auf die Vielfalt des Reitermotivs klassischer Zeit und dessen Übernahme in die Grabkunst sein.

Unweit der Stele des Dexileos wurde bei der Akademie in Athen die Würfelbasis<sup>72</sup> eines Grabmals gefunden. Ihre drei Seiten zeigen das abgewandelte Dexileosmotiv: auf der einen wehrt sich der Niedergesunkene, indem er mit der

69) Rom, Villa Albani Inv. Nr. 1861: Langenfaß a.O. Nr. 10, S. 13 f; W.Fuchs, in: Helbig<sup>4</sup> IV Nr. 3257; T.Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jh.v.Chr. Würzburg 1973, 109 f. Taf. 8,1.

70) Athen, Kerameikos P 1130: Langenfaß a.O. Nr. 14. S. 15 f.; vgl. dazu das Fragment in Berlin, Staatl. Museen, Inv. Nr. 742 aus Chalandri: C.Blümel, Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin 1966, SK 28 Nr. 19 Abb. 26; Langenfaß a.O. S. 11, Nr. 12; Hölscher a.O., Anm. 529.

71) F.Langensfaß-Vuduroglu, Mensch und Pferd auf griechischen Grab- und Votivstelen. Diss. München 1973; F.Studniczka, Die griechische Kunst an Kriegergräbern. Berlin, Leipzig 1915; S.D.Markmann, The Horse in Greek Art. Baltimore 1943; H.v.Roques de Maumont, Antike Reiterstandbilder. Berlin 1958; J.K.Anderson, Ancient greek Horsemanship. Los Angeles 1961; P.Vignerou, Le Cheval dans l'antiquité grécoromaine. Nancy 1968; T.Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jh.v.Chr. Würzburg 1973.

72) Athen, National-Museum Inv. Nr. 3708: Langenfaß a.O. Nr. 15, S. 19 f.

Rechten vor der Brust weit zum Schlage ausholt, während er sich mit der Linken auf seinen zu Boden geglittenen Perserschild aufstützt. Der Gegner der anderen Seite versucht, sich gegen den Ansturm des Reiters mit seinem Schild zu decken. Das dritte Relief zeigt den Gegner im Moment des Zusammensinkens. Schwert und Schild entfallen ihm. Er nimmt nicht mehr teil am Kampfgeschehen. In den drei Varianten werden die drei letzten Phasen des Kampfes bis zum völligen Sieg vor Augen geführt.

Auf dem Staatsgrabmal von Korinth und Koroneia<sup>73</sup>, 394 v.Chr. für die Gefallenen errichtet — einer von ihnen war Dexileos, dessen Familie es sich leisten konnte, ein Einzelgrab zu stiften —, ist das Motiv mehrfigurig erweitert, ein Beweis dafür, daß dem Künstler doch immer Spielraum für eigene Ideen und Kompositionselemente blieb. Unser Thema blieb auch in dieser Zeit nicht auf das griechische Mutterland beschränkt. Zunächst wenden wir uns wiederum nach Kleinasien: Im Sockelfries des Nereidenmonuments von Xanthos<sup>74</sup> finden sich zwei verschiedene Gangarten dargestellt, im oberen Fries erscheinen die Pferde im gestreckten Galopp, das erhaltene Fragment des Rückseitengiebels, der das Dexileos-Motiv aufgreift, zeigt den versammelten Galopp. Eine einheitliche Auffassung für die Darstellung der Galoppart besteht an diesem Monument nicht. Das könnte auf stärkeren mutterländischen Einfluß hinweisen.

In Kadyanda ließ sich der Lykier Uzebeémi ein Grabhaus mit einem Reiterkampfrelief auf der Nordseite errichten. Das Relief der Südseite nimmt ein Totenmahl ein. Auf beiden Reliefs ist in der Hauptperson der Grabinhaber zu erkennen<sup>75</sup>. Das Reiterrelief zeigt den Berittenen als triumphierenden Sieger wie bei dem Dexileosrelief, ein schon besiegter Gefallener wurde hinzugefügt. Der gestrecktere Galopp weicht von Darstellungen in der versammelten Gangart auf attischen Grabmälern ab. Die Komposition im Querformat stellt dem kämpfenden Gegner vor dem ansprengenden Reiter mehr Aktionsraum zur Verfügung. Verglichen mit dem Dexileos ist die Ausführung gröber und weniger gekonnt. Das Relief steht stilistisch zwischen dieser Stele aus dem Kerameikos und dem Payavasarkophag von Xanthos<sup>76</sup> aus der 1. Hälfte des 4.Jh.v.Chr., welcher jedoch ein höheres Relief und wesentlich gesteigerte Aktionen in der vielfigurigen Komposition aufweist, und daher näher zu den Friesen des Mausoleums von Halikarnassos zu rücken ist. Die Datierung des Kadyandamonumentes wird zusätzlich gestützt durch das einheimisch-lykische Element, welches in der langen Haartracht, sowie auch in Aufbau und Konstruktion der Grabkammer hervortritt. Nach der Eroberung durch Alexander wird die einheimische Bauweise völlig zurückgedrängt. Die einheimischen lykischen Inschriften setzen gegen Ende des 4.Jh.v.Chr. aus, ein

73) Athen, National-Museum Inv. Nr. 2744: Langenfaß a.O. Nr. 13, S. 18 f., T.Hölscher a.O., 105 f. Anm. 293, Taf. 9,1.

74) A.H.Smith, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum II, London 1900, 45 Nr. 943 Rückseitengiebel; P.Coupel, P.Demargne, Fouilles de Xanthos Tome III.<sup>1</sup> Le Monument des Néréides — L'Architecture. Paris 1969, Taf. 6: Rekonstruktion von G.Niemann; III<sup>2</sup> Paris 1969, Taf. 79 unten: Rückseitengiebel.

75) O.Benndorf, G.Niemann, Reisen in Lykien und Karien. Wien 1884, 138 ff. Taf. 45. Vgl. auch J.Borchhardt, AA 1968, 232, Abb. S. 224 und 226, Nr. 37 und 39.

76) P.Bernard, Syria 41 (1964), 195 ff. Taf. 10, J.Borchhardt, AA 1968, 229 Abb. 41.

Zeichen dafür, daß sich Lykien damals dem griechischen Einfluß mehr und mehr geöffnet hat<sup>77</sup>.

Auf dem Payavasarkophag steht abermals der siegreich kämpfende Reiter im Mittelpunkt des Geschehens. Der Einzelkampf stellt noch die Grundeinheit der Frieskomposition. Der Reiter sprengt mit erhobener Lanze gegen die anstürmenden Hopliten vor.

Auf den persischen Einfluß an diesem lykischen Monument weisen die persischen Rüstungsteile, gemeint ist der typische Beinschutz, der auf dem Relief aus Yeniceköy nochmals belegt ist<sup>78</sup>. Auch der gestreckte Galopp kann in dieser Zeit als östliches Merkmal gewertet werden. Ein weiterer Reiterkampf, ein Jagdfries und in größerem Format ein Apobaten-Agon bilden die Themen der Deckelreliefs dieses Sarkophages. Sie berichten von den Taten des Beigesetzten, in denen sich seine Tugend und Tapferkeit spiegeln.

Aus der Zeit um die Mitte des 4.Jh.v.Chr. kennen wir den Stil der Pferdedarstellungen des Bryaxis. Er arbeitete mit Skopas, Timotheos und Leochares an den Relieffriesen des Mausoleums von Halikarnassos. Eine Basis mit Reiter und Dreifuß in Athen trägt seine Signatur<sup>79</sup>.

Ein 1960 gefundenes Heroenrelief eines bewaffneten Reiters, der gegen einen Adoranten galoppiert<sup>80</sup>, zeigt stilistische und ikonographische Verwandtschaft mit den Reitern der Bryaxis-Basis in dem spitzen Kopf, dem breiten Hals und in der kurzen Hinterpartie des Pferdes. Es könnte dieser Schule zugeordnet werden.

Der Alexandersarkophag von Sidon, etwa 312 v.Chr. entstanden<sup>81</sup>, steht in griechischer Tradition, betrachtet man die Motivauswahl der dicht aneinandergereihten Kampfstellungen. Kennzeichnend für den Durchbruch des Hellenismus erscheint, daß die einzelnen Kampfgruppen sich kaum aus der eng verzahnten Komposition lösen lassen. Das Schlachtgewühl über den Gefallenen, das Ineinandergreifen der Kampfszenen ist mit größtem Pathos wiedergegeben in weit ausgreifenden Bewegungen und Gebärden. Nirgends bleibt freier Raum, nirgends herrscht Gleichklang im Rhythmus der Kämpfenden, alles ist auf starke Gegensätzlichkeit angelegt: Stürzen, Fallen, Kämpfen prägen in buntem Wechsel das Bild. Um dem horror vacui entgegenzuwirken, wurden Reiter und Fußkämpfer im Vergleich zu den Pferden in größerem Maßstab wiedergegeben. Die stark perspektivische Sicht, das schräge Herauskommen besonders der Pferde aus dem Hintergrund, die Torsion der Kämpfenden und ihre Übereinanderstapelung geben dem Relief Tiefe, Licht- und Schattenwirkung kommen zur Geltung. Einige Figuren scheinen fast freistehend gearbeitet. Alexander ist in seinem Löwenhelm Herakles angeglichen. Mit seinem Pferd eng verwachsen, widmet er seine Konzentration dem Kampfe. Der Reliefstil ist mehr von Massigkeit als von Feinheiten der Oberfläche geprägt. Schwere Muskeln zeichnen die Pferdekörper. Schmuckteile des Pferdegeschirrs waren wie in früheren Friesen in Metall ange-

77) O.Benndorf, G.Niemann, a.O. 95 ff; Ruge, s.v. Lykia. RE 13 B 2, Stuttgart 1927, 2274.

78) P.Bernard, Syria 41 (1964), 197 Fig. 2: Yeniceköy (Zeichnung).

79) S.Karusu, Archäologisches Nationalmuseum. Antike Skulpturen. Beschreibender Katalog, Athen 1969, S. 163, Inv. Nr. 1733.

80) Neufund: AEphe 1960, Chron., 2 Nr. 9 Taf. E a.

81) V.v.Graeve, Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt. Berlin 1970, 62.

bracht. Auffassung und Stil des Reliefs haben sich weit entfernt von der Schlichkeit, von Zufälligkeit und Feierlichkeit der Parthenonreiter und -friesfiguren. Der Übergang von der Spätklassik zum Frühhellenismus ist naturgegeben fließend. Der Alexandersarkophag ist eines der Denkmäler, die am Wendepunkt der neuen Epoche stehen.

Das Felsgrab von Termessos<sup>82</sup> wurde einige Jahre vor dem Sarkophag von Sidon — 319/18 v.Chr. — errichtet. Das Bild des lanzenschwingenden, siegreichen Reiters wird mit dem des Heros verschmolzen, dem schon Entrückten, der gegen einen unsichtbaren Feind die Waffen erhebt. Nicht nur in den Antiquaria, sondern auch ikonographisch lehnt sich das Relief an das des Reiters von Kadyanda an. Jener sitzt in ähnlich gerader Haltung auf seinem Pferd, nur hat er den bewaffneten Arm nicht angewinkelt, sondern ausgestreckt. Hier wie dort wird das Pferd in gestrecktem Galopp gegeben. Im griechischen Mutterland ist die Darstellung des gepanzerten Reiters äußerst selten — aber am Parthenon-Westfries belegt.

Um die gleiche Zeit entstand die Basis von Messene mit der Löwenjagd Alexanders. Ikonographisch ist die Haltung des Reiters vergleichbar. Der Unterschied in der stilistischen Auffassung besteht in dem völligen Erfasstsein von Bewegung, in dem spielerisch ornamentalen Ablauf des Bildgeschehens, der genügend Raum für dessen Abrollung läßt. Die Phantasie wird hier nicht eingeengt. Zierlichkeit und dennoch überhöhte Muskulatur, starke Torsionen und tiefes Eingehen in den Bildgrund kennzeichnen diesen Stil, der sich stark der perspektivischen Verkürzung bedient; dabei ist zusätzlich die Rundform der Basis berechnet. Wir fassen darin, stärker als beim Alexandersarkophag, die neue Stilrichtung. Und in Lykien blieb man, vergleichen wir die Reliefs, gegenüber Messene länger der strengen Lokaltradition verhaftet.

Ein Relief aus Athen-Kallithea<sup>83</sup>, wohl von einem Grabbau, ist etwa derselben Zeit zuzuordnen, ca. 320 v.Chr. Ein unbewaffneter Reiter in Chiton und hohen Stiefeln sprengt in versammeltem Galopp nach rechts. Seine gelockerte Haltung wirkt spielerisch leicht, das Pferd dagegen in seiner Stellung fixiert, trotz der verhältnismäßig weichen Formen. Das starke Herauswenden zum Beschauer hin läßt analog der Stilentwicklung im attischen Grabrelief keinen früheren Ansatz als das dritte Viertel des 4. Jh. v.Chr. zu.

Die Reiterreliefs von der Wende zum 3. Jh. oder von dessen Beginn sind stilistisch von den idealisierten Tierkörperformen des Alexandersarkophages abzusetzen. Die große Form bleibt noch gewahrt gegenüber der kleinteiligen differenzierten Darstellungsweise des Hochhellenismus. Die Formen sind deutlich voneinander abgesetzt und die Muskelpartien betont. Diese Merkmale weist das Relieffragment des Fogg-Museums, Cambridge/Mass. auf<sup>84</sup>.

Das singuläre Relief eines großen Grabmonumentes vom Athener Larissabahnhof<sup>85</sup> ordnen wir hier ein. Aufgrund seiner großplastischen Form ist es vor die

82) G. Kleiner, *Diadochengräber*. Wiesbaden 1963, 73, 80 Taf. 2, 3; J. Borchhardt, *AA* 1968, 231, Abb. 43.

83) *AAA* 1 (1968), 109 Fig. 2.

84) A. Furtwängler, *Neue Denkmäler antiker Kunst III*, *Antiken in den Museen von Amerika*. SB München 1905, 241 ff. 280 Nr. 3; Reinach, *RR II*, 203 Nr. 1.

pergamenischen Reliefs zu stellen, vor allem auch deshalb, weil soviel Aktivität aus Haltung und Inhalt spricht, nichts dagegen von der Leidsfähigkeit pergamenischer Figuren zu spüren ist. Auch wenn genaue Zeichnung und Modellierung von Einzelteilen den Stil charakterisieren, so unterscheidet es sich in seiner Straffheit und seinen gerundeten Formen von der Plastizität der Reliefs vom Pergamonfries – dort sind die Körperformen kleinteilig und differenziert, teilweise sogar eingefallen wiedergegeben, so daß sich der Knochenbau der Pferdekörper gewissermaßen als Gerüst negativ abbildet.

Lebhaftigkeit und Lebensnähe zeichnen das Relief aus – aber auch die aus dem Leben gegriffene Themenwahl und die Einfachheit der Komposition. Der kleine Negerknabe ist im Begriff mit großer Anstrengung das Pferd zu zügeln, spricht ihm zu, ist ganz von seiner Aufgabe erfaßt, er wirkt fast zu klein, um das mächtige Tier halten zu können. Bemerkenswert ist, daß die Proportionen nahezu der Wirklichkeit entsprechen. Der wuchtige muskulöse Pferdekörper steht vor dem Bildgrund. Der Sklave ist dazwischengeschoben, der Pferdekopf und die Vorderhand freiplastisch gearbeitet. Das Auge des schnaubenden Pferdes ist weit aufgerissen. Den Rücken bedeckt eine Pantherfellschabracke.

Trotz der genauen Detailzeichnung, selbst Adern und Sehnen sind angegeben, bleiben die große umgreifende Form der Rundungen und die ungebrochene Linienführung des Konturs gewahrt. Das Pferd wirkt räumlich wie eine freistehende Bronzeplastik. Dem freien Raum der Hinterwand über seinem Rücken waren Helm und Schild des Reiters aufgemalt (die Farben sind verblaßt) – die Komposition bezog die Rückwand mit ein.

Mit den Darstellungen der frühen Diadochenzeit brechen die Reiterschlachtszenen in der Sepulkralplastik im östlich-griechischen Raum ab.

Das Luxusdekret des Demetrios von Phaleron aus dem Jahre 317/16 v.Chr.<sup>86</sup> führte zu einem starken Rückgang der figürlichen Reliefs in der Grabkunst, besonders in Attika. Bereits Conze erkannte<sup>87</sup>, daß attische Stelen mit Reliefdarstellungen der Verstorbenen erst „in erheblich späterer Zeit wieder aufkommen“. Bezüglich des 3.Jh.v.Chr. begründet der Ausfall der attischen Werkstätten ein erhebliches Ausdünnen der Materialdichte gerade auch auf unserem speziellen Untersuchungsfeld. Die unsicheren methodischen Voraussetzungen zur Datierung qualitätsarmer und provinzieller Reliefs behindern den Versuch einer chronologisch fortschreitenden Darstellung.

Selbst die Malerei hilft nicht, die Lücke zu schließen. Die bekannten Reiterkampfszenen reichen in ihr ebenfalls nur bis in die Zeit um 300 v.Chr. Die Maleereien des thrakischen Kuppelgrabes von Kasanlak werden, wohl geringfügig zu früh, ans Ende des 4. Jh.v.Chr. datiert<sup>88</sup>. Bilder einer Schlacht und die Begegnung der Feldherren zwischen zwei Heeren, Szenen aus dem Leben des Verstorbenen, sind in den Friesen des Dromos als Vorwurf gewählt. Bei dem Totenmahl im Kuppelraum sind Wagenlenker mit Quadriga und Stallknechte mit Pferden einander

85) Athen, National-Museum Inv. Nr. 4464: Die griechischen Museen. Athen 1975, 84 Abb. 89.

86) Cic. de legibus 2, 26.

87) A.Conze, Die attischen Grabreliefs IV. Berlin 1911-1922, 5 ff.

88) L.Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak. Recklinghausen 1973, Abb. 1,14 - 18,20-37, S. 117 f.

zugeordnet. Charakteristisch für die Darstellung dieser Pferde sind die überlängten Beine und die kleinen Köpfe, die aber die bewaffneten Reiter des Schlachtfrieses in demselben Grabmal nicht aufweisen. Diese Pferde sind gedrungener.

In der Wandmalerei einer makedonischen Grabkammer von Niausta<sup>89</sup> um 300 v.Chr., schlägt sich, vergleichbar dem lykischen Relieffries des Payavasarkophages, eine von der Tradition der Parthenonskulpturen abweichende Auffassung nieder. Gegenüber den sich überschneidenden Schrägen der attischen Reiterreliefs dominiert hier die Waagerechte im Körper des Pferdes, in der gestreckten Galopphaltung und ebenso in der horizontal gerichteten Lanze, die, in den Armbewegungen des Gegners fortgesetzt, den Eindruck verstärkt und unterstreicht. Dieser, noch keineswegs besiegt, steht aufrecht vor dem heransprengenden Reiter. Das Bild macht das Ziel und den Zusammenprall der Kämpfenden besser sichtbar als Kompositionen mit komplizierten Bewegungen und Verflechtungen. In der Galoppwiedergabe und dem gestreckten Typus entspricht die Darstellung dem Bronzeperd von Kap Artemision<sup>90</sup>.

Bemalte alexandrinische Grabstelen<sup>91</sup> zeigen den bewaffneten Reiter mit seinem Knappen ohne Gegner, und es ist in dieser Zeit, als die Löwenjagd Alexanders berühmt war und nachgeahmt wurde, nicht sicher zu entscheiden, ob der Ausritt nicht auch der Jagd gelten könnte, zumal das Motiv des schweifhaltenden Knappen aufgenommen ist, das wir von klassischen Weihreliefs kennen.

### Reiterheros und Jagd bis zum Ende der Klassik

Innerhalb unserer Betrachtungen des östlichen Reitermotivs haben wir auch Jagd- und Heroenreliefs zu verfolgen, denn sie bilden hier den Hauptanteil der Darstellungen. Der jagende Heros mit der wehenden Chlamys ist ikonographisch oft vom kämpfend anreitenden Reiter kaum zu trennen. Reiter allein, Reiter mit Knappen oder Reiterschlagten hochstehender Grabherren stehen vergleichsweise vereinzelt da. Von Vorteil ist es außerdem, unsere Beobachtungen auf eine breitere Denkmälerbasis stellen zu können.

Die bereits erwähnte Stele von Dorylaion gibt eine friedliche Jagdszene im oberen Register<sup>92</sup>. Der berittene Jäger kehrt auf einer Stele von Cavusköy<sup>93</sup> wieder. Er sprengt in gestrecktem Galopp gegen den angreifenden Eber. Der Knappe folgt mit geschulterten Lanzen, ein Hund läuft voraus. Den Blick in die Landschaft gibt die Szenerie rechts frei. Ein Baum bildet die räumliche Trennung zwischen dem Eber im Vordergrund und einem in die Ferne fliehenden Reh. Die Figuren sind streng in die Profilansicht gebunden. Die gegeneinander geführten Schrägen beleben die Komposition. Das untere Feld der zweiregistrigen Stele schildert ausführlich ein Totenmahl. J.Borchhardt ordnet die Stele in die zweite Hälfte des 5. Jh.v. Chr. ein. Parallelen für die Andeutung der Landschaft finden sich erst am Ende des 5. Jh. Die gestreckte Galoppart, vergleichbar der Kampfszene auf dem Payava-

89) J.Six, BCH 49 (1925), Taf. 6, 263 ff.

90) Athen, National-Museum. Inv. Nr. 15177: AAA 5 (1972), 420, 421 Abb. 1 und 2.

91) E.Breccia, *Catalogue général des Antiquités Egyptiennes*. Kairo 1912, 10 f. Nr. 9 Taf. 23; J.Charbonneaux, *Das hellenistische Griechenland*. München 1971, 105 Abb. 99 und 100. Vgl. dazu eine Wiederholung aus Delos: ADelt 18 (1963), Chron. Taf. 317; *Études déliennes*. (BCH Suppl. 1). Paris, 1973, 82 ff. Fig. 7 und 8.

92) s. Anm. 66.

93) J.Borchhardt, *IstMitt* 18 (1968), Taf. 53,1.

sarkophag und die der Jagd verbundene Mahlszene sind Indizien für östlichen Einfluß. Der beim Mahl auf der Kline Gelagerte findet sich erstmals in der Kunstgeschichte auf einem Relief des Königs Assurbanipal (672–630 v. Chr.) in Ninive und gelangte von da aus um 500 v. Chr. in den griechischen Kunstbereich<sup>94</sup>.

Eine Bereicherung der Szenen bringt die Wende zum 4. Jh. v. Chr. Indem Jagd- und Heroenrelief oftmals miteinander verbunden werden, verliert die Jagddarstellung allein an Bedeutung.

Das Heroenrelief aus Tanagra mit dem heimkehrenden Jäger im Athener Nationalmuseum<sup>95</sup> gehört dem ausgehenden 5. oder dem Beginn des 4. Jh. v. Chr. an. Der Knappe folgt, den Hasen geschultert und, um dem Reitenden nachzukommen, hält er sich am Schweif des Pferdes fest. Den Reiter empfängt eine Frau mit Opferkanne und Schale, welche er mit erhobener Hand begrüßt. Ein Weihrelief aus Verona<sup>96</sup> variiert dieses Thema. Außer dem Knappen begleiten den Reiter hier zwei Hunde und eine Schlange. Vor ihm steht statt der einschenkenden Frau ein Adorant. Der vereinfachte Reliefstil, besonders in den Gewändern, deutet auf eine etwas spätere Entstehung in der ersten Hälfte des 4. Jh. v. Chr. hin. Ein heimkehrender Jäger wird auch auf dem Relief Torlonia<sup>97</sup> gemeint sein. Der Reiter ist abgesessen. Er führt sein Pferd am Zügel und schreitet auf einen Aschenaltar zu, hinter welchem ein Adorant steht. Im Hintergrund erhebt sich ein kleiner Tempel über den Felsen mit einer stehenden Gestalt, daneben lagern Sitzende, die als dem Opfer beiwohnende Götter gedeutet werden<sup>98</sup>. Nach den Gewandfalten gehört das Relief noch in den reichen Stil. Ein Relief mit Jagdszene aus dem Athener Nationalmuseum<sup>99</sup>, das wahrscheinlich gegen Ende des 4. Jh. v. Chr. entstand, gibt nur den Jäger zu Pferd und den angreifenden Eber wieder. Die Schrägansicht des Reiters leitet zum Stil des Hellenismus über.

Reiter- und Mahlszene, letztere seit dem 4. Jh. v. Chr. auch als Totenmahl in der Grabsymbolik verwandt<sup>100</sup>, werden nicht nur auf unterschiedliche Register verteilt, sondern auch mehrfach in demselben Relief miteinander verbunden.

Ein Relief aus Venedig<sup>101</sup>, wahrscheinlich eher ein Heroenrelief als ein Grabre-

94) R.N.Thönges-Stringaris, AM 80 (1965), 5 f. Beil. 2.

95) Athen, National-Museum Inv. Nr. 1386: F.Langenfaß-Vuduroglu, Mensch und Pferd auf griechischen Grab- und Votivstelen. Diss. München 1973, Nr. 96, S. 53 f.; weitere Beispiele für den schweifhaltenden Knappen: Paris, Louvre, Nr. 744. (Votivrelief aus Piräus): Langenfaß a.O. Nr. 64. Rom, Museo Barracco Nr. 135: Langenfaß a.O. Nr. 99; Helbig<sup>4</sup> II 640, Nr. 1885. London, British Museum Nr. 638 (Aristokles): Langenfaß a.O. Nr. 17.

96) Verona, Museo Maffei, Dütschke IV, 624: P.Marconi, Rilievi Greci di Collezioni Venete, Dedalo 8 (1927/28), 589 ff., 592, 593.

97) Rom, Museo Torlonia, Inv. Nr. 433.

98) G.Lippold, Die griechische Plastik. (Hdb.d.Arch. III 1). München 1950, 197 f. Taf. 73, 2.

99) Athen, Nat.Mus.Inv. Nr. 2965: Langenfaß a.O. Nr. 75, Datierung S. 37.

100) Thönges-Stringaris a.O. 23.

101) Venedig, Mus.Arch.294: Thönges-Stringaris a.O. 91 Nr. 152 Beil. 22, 1. — E. Mitropoulou, Horses Heads and Snake in Banquet Reliefs and their Meaning. Athen 1976, 76 gelangte zu dem Schluß, Pferde, Pferdeköpfe, bewaffnete Reiter oder Fußsoldaten, Reiter oder Waffen, verbunden mit dem auf der Kline Gelagerten zeigten an, daß der Gelagerte ein Heros, nicht ein Gott sei. U.Hausmann, Griechische Weihreliefs. Berlin 1960, 31, legt dar, daß erst der kultische Zusammenhang Aufschluß darüber gibt, wie der liegende „Heros“ auf dem Relief zu deuten ist.

lief, denn es gehört nach R.N.Thönges-Stringaris noch in den Beginn des 4.Jh. v.Chr., zeigt rechts den Gelagerten auf der Kline, hinter ihm steht die Gattin in gegürtetem Chiton, sein großer Hund bewacht ihn. Früchte und Brot liegen auf einem Tischchen. In seiner Hand hält er die Trinkschale. Der ankommende Reiter nimmt die linke Bildhälfte ein. Er wird von einem einschenkenden Knaben empfangen. Mit beiden, dem Reiter und dem Gelagerten, ist der Tote bzw. der Heros selbst gemeint.

Es liegt also eine Vorstufe des kontinuierenden römischen Stils vor. Sie ergab sich aus dem Versuch, die hervorgehobene Stellung des Toten in verschiedenen repräsentativen Aspekten wiederzugeben. Repräsentationsbilder werden mit der Vorstellung dessen, was der Verstorbene im Jenseits braucht, verknüpft.

Wir haben indessen auch den Heros ohne die Attribute der Jagd zu berücksichtigen, den heimkehrenden Krieger, wie er sich auf einem Weihrelief aus Cumae<sup>102</sup> (Taf. 6,1) vom Ende des 5.Jh.v.Chr. darstellt. Die Hand zum Gruß erhoben, steht er vor den Adoranten, hinter ihm die Gattin, die ihn begrüßt hat. Seine Waffen hängen an der Stelenrückwand.

Auf einem böotischen Weihrelief im Louvre<sup>103</sup> erscheint der Reiterheros wie ein Standbild auf erhöhtem Sockel. Bezeichnungen als Jäger oder Krieger fehlen. Adoranten, ein kleiner Junge und ein alter Mann stehen vor ihm, während der Altar mit Früchten in den Hintergrund des Reliefs gerückt worden ist. Die Landschaft deutet ein Baum mit gekürzten Ästen an. Der freie Raum lockert das Gesamtbild auf. Eine Entstehung des Weihreliefs im 4.Jh.v.Chr. erscheint wahrscheinlich.

Auch diese Gruppe von Darstellungen wird in den Hellenismus hinein weiter tradiert. Die Kompositionen der Weihreliefs mit Reiterdarstellungen sind nahezu unerschöpflich. Neue Erfindungen und Zusammenstellungen bewirken weitere Typenbildungen. Wir beschränken uns auf eine Auswahl von Beispielen.

### Exkurs zur stilistischen Entwicklung der Reiterdarstellung im fortschreitenden Hellenismus

In einem kurzen Abriß sollen hellenistische Reiter- und Reiterkampfszenen besprochen werden, die es erlauben, die stilistische Entwicklung weiter zu verfolgen. Das 2.Jh.v.Chr. bringt an fixierbaren Denkmälern mit Pferdedarstellungen stark unterschiedene Auffassungen, die wir einerseits einem Trend zum Individualismus zuschreiben können, andererseits aber werden die Formen weniger sorgfältig, summarischer behandelt.

Betrachten wir den Altarfries von Pergamon<sup>104</sup>, so ist dort die künstlerische Höhe des Hellenismus erreicht. Der Gigantenkampf am Pergamon-Altar ist die höchste

U.Hausmann, Griechische Weihreliefs. Berlin 1960, 31, legt dar, daß erst der kultische Zusammenhang Aufschluß darüber gibt, wie der liegende „Heros“ auf dem Relief zu deuten ist.

102) C.Blümel, Katalog der griech. Skulpturen. Berlin 1928, K 111 Taf. 86.

103) Paris, Louvre, Nr. 750; Encyclopédie photographique de l'art: Le Musée du Louvre III. Paris 1938, Taf. 260 A.

104) Pergamon-Altar, Staatl. Museen Berlin, Pergamon-Museum: Eva-Maria Schmidt, Der große Altar zu Pergamon, Leipzig 1961; W.H.Schuchhardt, Die Meister des großen Frieses von Pergamon, Berlin und Leipzig 1925.

Steigerung des Pathetischen in der hellenistischen Kunst. Massen von Leibern der Kämpfenden und der Unterliegenden füllen den Fries in enger Verflechtung und im Übereinandergreifen der Figuren. Die starken Kontraste, ausgesprochen in den ausgreifenden übersteigerten Bewegungen, den barock flatternden schwungvollen Gewändern, den nackten Körpern und den ornamental geschuppten Schlangengeleibern oder den großen Flügeln, bilden den Kontrapunkt des großen Klanges. Die Körper weisen teilweise so starke Zerklüftung auf, die Spaltung in Einzelheiten und deren Überbetonung ist manchmal so groß, daß die äußeren Umrisse nicht vermögen, den Gesamtzusammenhalt zu wahren. Übersteigerung des Ausdrucks ist aber nicht nur der äußeren Form abzulesen: es konnte so auch im Alkyoneus und verwandten Giganten gesteigerter Leidensfähigkeit Ausdruck verliehen werden. Das Geschehene findet vor der isolierten Rückwand statt. In unserem Zusammenhang interessieren besonders die Pferde der Göttergespanne. Das Pferdegeschirr ist gegenüber klassischen Darstellungen detailreicher wiedergegeben, bereichert um aufwendig ausgeführte *Phalerae*. Einige solch kostbarer *Phalerae* aus Silber haben sich gelegentlich erhalten<sup>105</sup>. Eine Wellenranke ziert das Brustband des Flügelpferdes der Hera, es ist bekränzt und den Kopfzaum ziert eine Palmette, die Riemenkreuzungen des Heliospferdes sind geknotet. Die Pferde ziehen die Göttergespanne, muskulöse kräftige Tiere – doch auch sie spiegeln die auflösende Tendenz in der Zergliederung der Oberflächen, in der kleinteilig detaillierten Modellierung der Einzelheiten. Mit anatomischer Genauigkeit sind die Muskelpakete ausgearbeitet, das Knochengerüst darunter sichtbar gemacht – ungewollt schon dem Verfall preisgegeben. Lockenmähne, Pantherfellschabracke, Schuppen oder Flügel suchen das teilweise zu verdecken. Diese Stilmittel sind zuvor nicht angewandt worden. Sie müssen dieser neuen großen Kunstwelle zugeordnet werden. Die stilistischen Unterschiede zwischen dem Altarfries von Pergamon und den Tempelfriesen von Lagina und Magnesia<sup>106</sup> sind klar abzugrenzen. In diesen etwa um 130 und 100 v.Chr. entstandenen Friesen werden Pferde sehr grob typisiert wiedergegeben. Statuarische Reihung der Figuren mit wenig Überschneidungen zeichnet beide Frieze aus. Der Lagina-Fries ist etwas dichter komponiert. Ein Pferd, welches von einem bewaffneten Jüngling geführt wird, wendet seinen Kopf heraus. Dieses Herauswenden des Pferdes finden wir bei einer Reihe von Heroenreliefs, welche Bäume und Felsen – die Landschaft – mit einbeziehen. Die Landschaftswiedergabe hat seit dem Telephosfries an Boden gewonnen. Pferde beider Frieze tragen Schmuckphalerae am Kopfzaum, breit und gedrunken sind die Formen der Figuren. Die Reliefoberflächen unterscheiden sich, sie sind beim Fries von Lagina glatter als beim Fries von Magnesia. Ikonographisch ist der Magnesiefries stärker der früheren Tradition verhaftet, er greift auf ältere Amazonomachien zurück. Die Pferde sind sehr plump und hölzern, die Bewegungen steif und eckig. Muskelpakete erscheinen breit gebündelt und stark differenziert, es entsteht eine „Buckelpiste“. Ein Großteil der Figuren

105) Lauersforter phalerae, vgl. F.Matz, 92. BWPr 1932, Nr. 92, 24; weitere Beispiele: Basel, Antikenmuseum, Inv. Nr. 520; O.Rubensohn, Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen. Berlin 1911, Nr. 34 u. 41, Taf. IV; G.Annibaldi, Pergola, in EAA VI, 53 Abb. 59 f.

106) A.Yaylali, Der Fries des Artemisions von Magnesia am Mäander. Tübingen 1976; A.Schober, Der Fries des Hekateions von Lagina. Baden bei Wien 1933.

wird frontal gegeben. Die Kämpfenden und die Reiter stehen bildparallel vor dem Grund. Die Massigkeit der Leiber und die Steifheit der Bewegungen geben eine Art „Turniercharakter“. Hervorzuheben ist, daß kurzer und gestreckter Galopp nebeneinander erscheinen.

Eine Arbeit, die etwa zwischen Pergamon- und Magnesiafries zu stellen ist, haben wir in dem Weihrelief des Theodoros aus dem Athener Asklepieion (Taf. 6, 2) vor uns<sup>107</sup>. Der Reiter in kurzärmeligem Chiton und herabfallender Chlamys trabt nach links auf einem schweren Pferd, dessen Körperformen kleinteilig und differenziert wiedergegeben sind. Er hat die Lanze geschultert. Das kurzbeinige Pferd erscheint nicht so plump wie die Pferde auf dem Magnesiafries, die in ihrer körperlichen Erscheinung zu vergleichen sind. Die kleinteilige Binnengliederung des Pferdekörpers weist auf hellenistischen Stil. Es sind im Römischen keine Vergleichsbeispiele für diese Ausprägung vorhanden. Die starke Einbindung des Reliefs in den Hintergrund läßt ein möglichst frühes Datum im 2. Jh. v. Chr. zu.

Ganz anders ist ein Bronzestandbild, das dürre überlängte Pferd vom Kap Artemision in Athen<sup>108</sup>, gestaltet, das, wie Münzdarstellungen bezeugen, dem 2. vorchristlichen Jh. zuzuordnen ist. Das hagere abgemagerte Pferd im gestreckten Galopp ist in jeder Beziehung unklassisch. Die gestreckte Galoppstellung, die unruhig gehaltene, realistisch gestaltete Reliefoberfläche sind Merkmale, die in der Klassik nicht mehr unterzubringen sind, die auch nichts mehr mit dem Pathos der pergamenischen Reliefs zu tun haben, wohl aber an deren Verfallszeichen anknüpfen in der Darstellung von „Haut und Knochen“ des Tieres. Durch den etwas zu großen Kopf wurde eine Steigerung ins Groteske erreicht, die nicht ausbalanciert ist, Schweif und Hinterhand bilden kein Gegengewicht. Dieser Realismus scheut sich nicht, auch das Häßliche in anatomischer Genauigkeit wiederzugeben. Gegen die Zugehörigkeit des Jockey spricht, daß er im Verhältnis zum Pferd zu klein ist.

### Reiterheros und Jagd im Hellenismus

Auf das Heroenrelief des Theodoros, Athen, sind wir schon eingegangen (Taf. 6,2)<sup>109</sup>.

Als weitere Bereicherung der stilistischen Möglichkeiten im Hellenismus kann das Weihrelief einer mythischen Stierjagd aus Thessaloniki aus dem 2. vorchristlichen Jh. gesehen werden.

Reiter und Stier sprengen aus entgegengesetzten Richtungen aufeinander zu. Der Reiter in starker Bewegung und Torsion des Oberkörpers, der Stier in überzeugend perspektivischer Schräge, mit den Hörnern zum Stoß bereit.

Die tiefenräumliche Wirkung, welche durch die Schrägansicht der Figuren erreicht wird, ist neu und bestimmend. Das Relief unterscheidet sich dadurch wesentlich von der eher grundparallel gearbeiteten Löwenjagd der Basis von Messene, mit welcher es andererseits in der Reliefstruktur Gemeinsames aufweist – und

107) Athen, Nationalmuseum Inv. Nr. 1401: J.N.Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*. Athen 1908, Taf. 33,8; L.Malten, *JdI* 29 (1914), 218 Abb. 11.

108) Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr. 15177; unter den Münzdarstellungen bildet die Prägung des L.Calpurnius Piso L.F.Frugi (ca. 91 v. Chr.) die beste Parallele für das Pferd, vgl. J.P.C.Kent u.a., *Die römische Münze*. München 1973, Nr. 42 Taf. 13.

109) s. Anm. 107.

zwar in der kleinteiligen Modellierung, in der Art, wie der Reiter seinen Oberkörper herausdreht und in dem großflächigen Reliefhintergrund. Hausmann setzt das Stierrelief in die Nähe der Aemilius Paullus-Basis. Vielleicht entstand das Relief sogar geringe Zeit früher, denn schon die Mosaiken von Pella um 300 v.Chr. enthalten stark perspektivische Kompositionen, hervorzuheben ist besonders das Hirschmosaik des Meisters Gnosis<sup>110</sup>.

Der jagende Reiter im Kampfschema mit der zum Stoß bereiten Lanze gelangt in der Gattung zwei- und mehrregistriger Stelen immer wieder zur Ausgestaltung. Wie schon bei der kleinasiatischen Stele von Cavusköy aus der 2. Hälfte des 5. Jh.v.Chr. wird das Jagdthema auch später dem Totenmahl beigestellt und bis in die römische Zeit tradiert<sup>111</sup>.

Zwei Stelen aus Istanbul, welche aus der Gegend von Kyzikos<sup>112</sup> und vermutlich aus Miletopolis<sup>113</sup> stammen, seien herausgegriffen: Das Reiter- bzw. Jagdrelief findet sich jeweils im unteren Register, unter dem Totenmahl. Die Stele von Kyzikos gibt eine Eberjagd wieder. Das sehr kleinfigurige Relief könnte landschaftliche Details in Farbe getragen haben. Nach H.Möbius<sup>114</sup> gehört es in das 2.Jh.v.Chr. Die zweite Stele zeigt im untergeordneten Register eine Pantherjagd. Der Reiter dominiert, betont durch seine Größe. Der Knappe dagegen erscheint klein hinter dem Pferd. Der Panther wendet sich fliehend nach seinem Gegner um. Der Reliefstil und das Herauswenden des Panthers lassen das Relief nach Möbius<sup>115</sup> ins 1.Jh.v.Chr. einordnen, nach Mendel<sup>116</sup> um die Zeitwende. Eine genauere Eingrenzung wird nicht möglich sein.

Weihreliefs mit nur einem Bildfeld stellen, wie in der Klassik, die überwiegende Mehrzahl der Beispiele, Inschriften fehlen zumeist. Ein Grab- oder Weihrelief aus Amorgos<sup>117</sup> gibt eine Opferszene wieder. Der Reiter mit wehender Chlamys und der erhobenen Rechten nimmt die linke Bildhälfte ein. Die Mitte des Reliefhintergrundes bezeichnet ein Baum, um welchen sich eine Schlange windet. Rechts hinter dem Altar steht eine Gruppe von Frauen oder Mädchen, welche dem Opfer beiwohnen. Vor ihnen führt ein kleiner Knabe als Opfertier einen Widder heran. Durch die Staffelung der Personen und die vielfachen Überschneidungen besitzt das Relief erheblichen Tiefenraum. Eine Datierung in das 2.Jh.v.Chr. wird gestützt durch die Frauengewänder<sup>118</sup>.

In der Folgezeit wird der Heros, welcher gegen einen Baum mit Schlange trabt, sehr beliebt. Ein Relief aus Rhodos<sup>119</sup>, das dem flüssigen Reliefstil zufolge wohl

110) Die griechischen Museen. Athen 1975, 259 Abb. 3.

111) G.Mendel, Catalogue des Monuments grecs, romains et byzantins du Musée Impérial Ottoman de Brousse, BCH 33 (1909), 245 ff.; 300 ff., 309 Nr. 65 Fig. 28, 311 f. Nr. 67 Fig. 30. — Steine der Equites Singulares, Rom, Vatikan; vgl. auch M. Speidel, Die Equites Singulares Augusti. Diss. Freiburg 1962, Bonn 1965.

112) Mendel III 1055.

113) Mendel III 1056.

114) Vgl. E.Pfuhl, H.Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs II. Mainz 1979, 334 Nr. 111 Taf. 204.

115) ebd. II, 334 f. Nr. 1402 Taf. 204.

116) Mendel III 1056.

117) Athen, Nationalmuseum, Foto Nr. Gr-505.

118) Vgl. A.Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit. Wiesbaden 1976, 35 Abb. 44, 45; 118 Abb. 279.

119) ADelt 22 (1967), Chron., Taf. 387; BCH 94 (1970), 838 ff. 1135, 1136 Fig. 540.

auch dem 2.Jh.v.Chr. angehört, zeigt ihn, die Schlange liebkosend. Ein ähnliches Bild bietet ein Relief aus Pergamon aus derselben Zeit<sup>120</sup>. Vor einem Rundaltar, um welchen sich eine Schlange windet, steht ein Reiter mit Lanze auf einem Relief aus Berlin<sup>121</sup>, welches angeblich in Smyrna erworben wurde. Die straffen Körperformen des Pferdes, der gelockerte Sitz des Reiters, die Bewegtheit und der Fall seiner Chlamys sprechen für eine Datierung ins 2.Jh.v.Chr.<sup>122</sup>. Weitere solche Reliefs finden sich in Samos und Delos bzw. Rhenaia. Wir gelangen bei den Themen des galoppierenden oder gegen einen Altar schreitenden Reiters gleichfalls in späthellenistische Zeit. Ihre Tradition führt dann der „thrakische Reiter“ in der römischen Kaiserzeit weiter.

Eine andere Gruppe von Heroenreliefs dieses Zeitraumes belegt eine neue Variante hinsichtlich der Landschaftsdarstellung, durch die sie sich zugleich zusammenschließt. Dem abgessenen Reiter auf ihnen sind wir bereits bei klassischen Weihreliefs begegnet.

Der Jüngling eines Grabreliefs aus Smyrna<sup>123</sup> (Taf. 6,4) ist bei einem Waldheiligtum abgestiegen, um zu opfern. Der Knappe mit dem pergamenischen Helm versucht, das unruhige Pferd, welches den Kopf zurückwirft, zu halten. Die Szene spielt auf felsigem Grund. Der nackte Jüngling mit dem Mantel über der linken Schulter folgt in seinem statuarischen Typus dem Diomedes des Kresilas<sup>124</sup>. Das starke Herauswenden des Pferdes und die Schräge und Staffelung der Figuren ergeben nicht nur eine sehr lebendige Komposition mit vielen Überschneidungen, sondern auch räumliche Tiefe. Die Figuren wachsen z.T. fast freiplastisch aus dem Reliefgrund heraus. Ein solches Herauswenden des Pferdes finden wir in Pergamon am Südfries bei dem Pferd der Eos. Außerdem stellt die Landschaftswiedergabe, besonders der felsige Grund, den Bezug zum Telephosfries her. Es ist zu vermuten, daß das Relief in der Mitte oder in der 2. Hälfte des 2.Jh.v.Chr. entstand, berücksichtigt man zumal die qualitätvolle Arbeit. Etwa dem gleichen Zeitraum entstammen zwei Heroenreliefs aus Pergamon. Bei beiden finden sich Pferde mit stark herausgewendeten Köpfen. Das pergamenische Relief in Istanbul<sup>125</sup> reiht die opfernden Personen nebeneinander: eine verhüllte Frau links, einen Heros im Mantel und ein Pferd, welches ein Gerüsteter festhält. Altar, Baum und Schlange fügen sich mit hinein. R.Horn<sup>126</sup> schlägt ein Entstehungsdatum im 2. Drittel des zweiten Jh.v.Chr. vor, das wäre etwa die Zeit des smyrnaischen Reliefs. Andererseits bietet ein Relief aus Thessaloniki<sup>127</sup> aus der 2. Hälfte des 1.Jh.v.Chr. ein gut vergleichbares Beispiel für das Gewand der Frau. Daher verbleibt ein breiterer Spielraum zur Datierung. Ein anderes pergamenisches Relief dieser Gruppe greift auf das Motiv der Sitzenden eines Athener Urkundenreliefs vom Jahre 347/346 v.Chr. zurück<sup>128</sup>. Der Verstorbene sitzt rechts im

120) F.Winter, AvP 7: Die Skulpturen. Berlin 1908, 251 Nr. 306 mit Abb.

121) Conze-Kekulé, Beschreibung der antiken Skulpturen. Berlin 1891, Nr. 810.

122) Vgl. E.Pfuhl, H.Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs II. Mainz 1979, 324 Nr. 1338 Taf. 195.

123) Ch.M.Havelock, Hellenistische Kunst. München, Wien 1971, 186 Abb. 169.

124) G.Lippold, Die griechische Plastik (Hdb. d. Arch. III 1). München 1950, 184 Taf. 48,4.

125) F.Winter, AvP 7, 248 f Nr. 302 Beibl. 33.

126) R.Horn, Samos XII, Hellenistische Bildwerke auf Samos. Bonn 1972, 55.

127) A.Linfert, Kunstzentren hellenistischer Zeit. Wiesbaden 1976, Abb. 324-329.

Bild. Vor ihm steht seine Frau und links hält ein Knappe das Pferd am Zügel, das wiederum den Kopf herauswendet. Die Kleidung der Frau deutet darauf hin, daß das Relief im 1.Jh.v.Chr. entstanden sein könnte<sup>129</sup>. Bildkompositionen mit dem herausgewendeten Pferd schließen sich aufgrund ihrer Herkunft aus demselben Landschaftsraum – Pergamon, Smyrna, Bursa oder deren näherem Umkreis – zusammen. Von zehn dieser Darstellungen stammen acht aus Smyrna, wir können daher von einer „Schule“ oder von einer orts- bzw. landschaftsgebundenen Erfindung sprechen<sup>130</sup>.

Charakteristisch ist das starke Herauswenden des Pferdes. Ganz neue Stellungen und Ansichten ergeben sich daraus. In der Einzeldarstellung der Heroenreliefs bedeutet es ein Hervorheben. Es entsteht dadurch räumliche Weite.

### Die Übernahme der in Klassik und Hellenismus entwickelten Bildthemen in die römische Kaiserzeit

Der Übergang vom Hellenismus zur römischen Kaiserzeit ist naturgemäß schwer zu fassen. Nirgends in der Kunstgeschichte endet oder beginnt eine Epoche mit einem angenommenen, schematisch fixierten Datum. Um so mehr stehen wir vor dem Dilemma, nicht genau datieren zu können, wenn bei provinzieller Kunstübung Inschriften oder besondere Merkmale wie Architekturdetails, Tracht, Frisuren, Waffen oder die Anordnung von Kompositionselementen fehlen, die Hinweise zur zeitlichen Einordnung geben könnten. So konnte es geschehen, daß der Reitergrabstein von Abdera<sup>131</sup> ins 3. oder ins 1.Jh.v.Chr. datiert wurde und das Heroenrelief des Theodoros aus dem Asklepieion in Athen erst kürzlich von der hellenistischen in die römische Abteilung überwiesen wurde.

Ganz allgemein kann man sagen, daß griechische und ostgriechische Reliefs auch noch in der römischen Kaiserzeit relativ gut sind, weil das Bildhauer- und Steinmetzgewerbe in den genannten Gegenden auf einer nie abgerissenen langen Tradition basiert. Es war, solange das Römische in der klassischen Archäologie stark unterbewertet wurde, immer eine Tendenz zur Höherdatierung vorgegeben. Nur die sorgfältige Aufarbeitung lokaler Zentren wird daran in Zukunft etwas ändern können.

Unter den östlichen Reliefs dominiert das Heroenrelief – im Gegensatz zu den westlichen Provinzen, wo das Lebens- und Repräsentationsbild für Grabreliefs bevorzugt wird. Viel häufiger als auf Darstellungen mit Reitern griff man im Osten auf das Totenmahl zurück (ca. 1 : 3). Die Totenmahlreliefs lassen sich zeitlich leichter gliedern als die Reiterreliefs. Die größere Anzahl gibt mehr Anhalte zur Chronologie nach dem architektonischen Stelenaufbau u.a. Merkmalen. Die stilistische Behandlung des Stoffes weist Unterschiede auf. Der flüssigere Faltenstil

128) F.Winter, AvP 7, 249 f Nr. 303 Beibl. 34; vgl. das Urkundenrelief Athen, National-Museum Inv. Nr. 1471.

129) Vgl. A.Linfert, a.O. 126 ff. Abb. 311-314.

130) Vgl. E.Pfuhl, H.Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs II. Mainz 1979, Nr. 1430-32, 1436, 1439, 1440, 1445, 1461, 1477; F.Winter, AvP 7, 249 f Nr. 303 Beibl. 34.

131) BCH 37 (1913), 118 Nr. 38, 119 Abb. 8; F.B.Florescu, Monumentul de la Adamklissi. Bukarest 1950, 585 Fig. 272; Auflage 1959, 440 Fig. 219; B.Schröder, RömGermKorr Bl. 7 (1914), 37; I.Venedikov, T.Gerassimov, Thrakische Kunst. München, Wien 1973, 105, Abb. 334: 1. Jh.v.Chr.

mit der feineren Stoffwiedergabe, mit den fließenderen Umrissen ist stärker dem Hellenismus verhaftet. Die Figurentypen wiederholen sich bis in die spätere Kaiserzeit. Es verhärtet sich dann die Gewandwiedergabe zu einem Schnitzstil mit tiefen oder auch flachen groben Kerbfalten.

Die Gruppe allerdings mit Totenmahl und kleinem Reiter in einem kleineren Feld unter der Hauptdarstellung ist in ihrem architektonischen Aufbau ziemlich homogen. Halbpilaster tragen einen Pseudoarchitrav mit Gesims. Nach dem Gewandstil könnten die Reliefs Pfuhl-Möbius 1299 und 1452 noch dem 1. Jh.v.Chr. angehören, 1298 dagegen nach den bärtigen Männergesichtern in das 2.Jh.n.Chr. datieren, während der starre Reliefstil, der Stelenaufbau mit grober Wellenranke und die ausführliche Inschrift der Stele Pfuhl-Möbius 1390 dem 3.Jh.n.Chr. angehören. Den augusteischen Klassizismus fassen wir in der Stele Pfuhl-Möbius 1399. Feingliedrige Gestalten, strenge Durchzeichnung, straffe Parallelfaltenzüge umschreiben die Charakteristika der Personenwiedergabe, steife, festgelegte Formgebung, starre Umrisse und Weiträumigkeit die der Reiterszenen. Die Inschriften sind bis auf geringe Reste getilgt. Der Stelenaufbau ist reich gegliedert: die Seitenpilaster sind kanneliert und über dem Architrav liegt ein Bukranien-Girlandenfries. Sehr klein ist der Knappe im Mittelfeld, der Knappe bleibt auch in der späteren Kaiserzeit klein auf diesen Bildern, wie schon auf den hellenistischen Reliefs mit den herausgewendeten Pferden. Der Reitertyp ist der Heros in Chiton und Chlamys. Nur selten trägt er selbst die Waffen, wie auf der Stele in Bursa. Auch die Inschriften bezeugen, von den wenigen Ausnahmen der Reitergrabsteine aus Ephesos, Kavalla und Thessaloniki, die wir in den Katalog aufgenommen haben, aufgenommen, den zivilen Charakter der Grabsteine. Unter 185 Reiterreliefs des Corpus Pfuhl-Möbius geben nur drei spätrömische in der Inschrift eine Truppeneinheit an: Pfuhl-Möbius 1315, ein thrakischer Reiter, die Legio VI, Pfuhl-Möbius 1400, ein jagender thrakischer Reiter, einen „exarcus“ aus der vexillatio equitum Dalmatarum, Pfuhl-Möbius 1401, ein jagender thrakischer Reiter, war Angehöriger der vexillatio equitum catafractariorum clibanariorum. Sie stehen in der Heroenrelieftradition. Eine Massierung von Reiterreliefs, wie z.B. in Theben aus Xeronomi, ist durch einen Heroenkult in römischer Zeit zu erklären<sup>132</sup>. Abgesehen von diesem Gebrauch soll die Situation im östlichen Bereich auch an Beispielen noch weiter verfolgt werden.

Besonders der sogenannte thrakische Reiter wird immer wieder aufgenommen. Er führt in der Kaiserzeit die Tradition des griechischen Heroenreliefs weiter. Häufig erscheint er im Schema des jagenden Heros mit erhobener Lanze vor dem verbellten Eber und dem Baum mit der Schlange in vielfältigen Ausprägungen und in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen.

In Thrakien selbst blüht der Kult des thrakischen Reiters erst im 2.Jh.n.Chr. in voller Breite auf. Die zahlreichen Reliefs, die ihn bezeugen, sind vom 2. bis 4. Jh. entstanden. Kazarow<sup>133</sup> konnte etwa 1100 solcher Votivreliefs sammeln, inzwischen hat sich ihre Zahl noch beträchtlich vermehrt. Erst in Verbindung mit diesem Heroenkult, der sich in kleinen thrakischen Kultstätten und Heilig-

132) Xeronomi: ADelt 26 (1971), Chron., 221 Taf. 191-193. BCH 98 (1974), Fig. 169-172; BCH 96 (1972), 708.

133) G.Kazarow, Die Denkmäler des thrakischen Reitergottes in Bulgarien. Budapest 1938, 11.

tümmern niedergeschlagen hat und der hier seinen Schwerpunkt durch die Massierung der Denkmäler besitzt, können wir vom „thrakischen Reiter“ sprechen. Bereits Kazarow unterteilte die Reliefs in drei Hauptgruppen:

- a) der stehende oder schreitende Reiter vor einem Altar und einem Baum mit Schlange,
- b) der galoppierende Heros mit wehender Chlamys auf der Jagd oder vor einem Altar und einem Baum mit Schlange,
- c) der von der Jagd heimkehrende Reiter, zuweilen mit Jagdbeute.

Die einzelnen Motive, die in vielen Varianten neu zusammengestellt werden, lassen sich mühelos von klassischen und hellenistischen Heroenreliefs herleiten: galoppierende, trabende und abgesessene Reiter sind dort vorhanden. Der Knappe, die begleitenden Hunde, Altar und Schlange sind bereits vorgegeben. Der Baum mit geschnittenen Ästen, in verkürzter Darstellung also, findet sich schon auf dem Jagdrelief von Cavusköy. Die Verbindung von Baum und Schlange erbringt allerdings erst das hellenistische Landschaftsrelief. Bausteinen gleich benutzen die Reliefs des thrakischen Reiters also tradierte Formen zu neuer Kombination und Variation, wobei auch lokale Prägungen die Bedeutung neuer Typen erhalten.

Diese lokalen Erscheinungen fassen wir besser unter dem Begriff Heroenrelief. Wir finden sie auch bei der Betrachtung der lokalen Werkstätten entstammenden Reiterreliefs aus Südrußland, in verschiedensten Kombinationen mit anderen Figuren auf ein- und mehrregistrigen Stelen – ihr Katalog umfaßt 138 Reiterstelen<sup>134</sup>.

Der Reiter erscheint allein, ruhig schreitend, mit Knappen, beritten oder zu Fuß, dann gilt der Grabstein einem männlichen Verstorbenen. Stelen, welche den Reiter und eine sitzende Frau wiedergeben, können für die Frau, ein Ehepaar oder den Mann allein errichtet worden sein, wie aus den Inschriften hervorgeht. Zwei Reiter einander gegenüber gestellt können zwei Brüdern oder Freunden gelten oder auch Mutter und Sohn. Für etwas mehr als die Hälfte dieser Reliefs scheint die Entstehung in der römischen Kaiserzeit, vorwiegend dem 1.Jh.n.Chr., wahrscheinlich. 2 entstammen dem 4.Jh.v.Chr., 4 dem 2.Jh.v.Chr., 12 dem 1.Jh.v.Chr., 61 dem 1. nachchristlichen Jh., 9 dem 2.Jh.n.Chr. Für 50 Stelen, darunter die bereits verschollenen und stark fragmentierte Stücke, konnten keine Angaben zur Datierung gemacht werden. Nur sehr vereinzelt, auf sechs Stelen, tritt der galoppierende Reiter auf, der Gegner fehlt immer. Der Reiter trägt die einheimische Tracht, die lange Hose, manchmal eine Chlamys und vor allem seine einheimische Waffe, den großen Köcher und Bogen.

Die Inschriften gelten Heroen und Heroinen, d.h. heroisierten Verstorbenen. Die Reliefs nehmen weiterführend die Tradition des griechischen Reiterheros auf, wenn auch in lokalen Prägungen, die Aediculastelen zeigen in Aufbau und Dekor enge Verwandtschaft zu attischen Stelen. Ein weiteres Zentrum des Reiterheroenkultes scheint Xeronomi<sup>135</sup>, Böotien in römischer Zeit gewesen zu sein. Eine größere Anzahl von Reiterreliefs, ca. 36, wurden in das Museum von Theben verbracht. Die meisten stammen wohl aus der mittleren und späteren Kai-

134) G.v.Kieseritzki, C.Watzinger, Griechische Grabreliefs aus Südrußland. Berlin 1929, 98 ff.

135) s. Anm. 132.

serzeit, ca. 28 Stück, nur zwei Reliefs weisen ein kleineres Format auf, die übrigen finden sich auf Basisblöcken von ca. 0,80 - 1 m Höhe mit ein bis drei Einlaßlöchern oben. Es muß sich hier wohl um einen einheimischen lokalen Heroenkult handeln. Einige der Reiter sind bewaffnet wie Diokles<sup>136</sup>; niemals sind Baum und Schlange vorhanden, sondern immer nur der Altar. Meist hält der Reiter den Zügel und greift mit der anderen Hand in die Mähne, manchmal führt er auch das Pferd am Zügel. Die drei häufigsten Motive lassen sich aus der Klassik herleiten: 1. der bewaffnete galoppierende Reiter vor oder über einem Altar; 2. der unbewaffnete galoppierende Reiter, der in die Mähne greift, vor einem Altar; 3. der Pferdeführer, gelegentlich auch eine Frau, mit oder ohne Altar. Die Inschriften gelten Heroen. Aus den Darstellungen selbst sind wohl Hinweise für die Aufstellung zu gewinnen. Ein Relief zeigt ein solches Kultbild — der Reiter steht vor dem Standbild eines Mannes, der die Arme ausbreitet, darunter bringt eine Frau einen großen Beutel heran. Auf einem anderen Relief steht ein Pferd auf einem Podest vor einer Frau. Die Einlaßlöcher oben deuten z.T. auf Gruppendarstellungen. Im Kabirenheiligtum in Theben waren Statuen von Hierarchen und Göttern in ähnlicher Weise aufgestellt.

Verbreitet finden sich spätrömische Reiterreliefs auch in der Gegend um Larissa, dort wieder häufiger mit Baum und Schlange kombiniert, öfter wird eine Herme unter der Inschrift beigelegt. Die kleinen spätrömischen Reiter trifft man in fast allen Museen Nordgriechenlands und der westlichen Türkei an, für die einheimischen Ausgräber sind sie kein novum mehr, „man findet sie jeden Tag“<sup>137</sup>. Ihr Kult war dort ähnlich verbreitet wie in Thrakien.

Auch das große Istanbuler Reiterrelief<sup>138</sup> (Taf. 6,5), ein eklektisches Werk, gibt das Thema des thrakischen Reiters mit dem verbellten Eber wieder. Die Gruppe zweier Jagdgehilfen erweitert die Komposition. Es lehnt sich in seinem Hauptmotiv an den Alexandersarkophag an. Der Reiter kopiert Alexander bei der Jagd nicht ganz genau, seine Armhaltung und Lanzenführung sind verändert. Der wehende Mantel des Reiters bildet den bewegten Hintergrund für seinen erhobenen Arm, mit welchem er die Lanze führt. In klassizistischen Formen wiederholen sich die gleichförmig gewellten Berge und Täler der Chlamys. Der Chiton legt sich in kleinere Knitterfalten. Hund und Eber, Baum und Schlange vervollständigen das Bild in der gewohnten Weise. Die Jagdgehilfen mit ihren sehr grob gearbeiteten Körpern und Gliedmaßen sind nicht ohne weiteres einzuordnen, für sie finden sich keine direkten Vorbilder. Ihre Köpfe sind sehr stark ergänzt. Die beiden Figurentypen haben keinen engeren Bezug zueinander, sondern stehen fremd nebeneinander aufgereiht. Sie gehen keine Verbindung mit dem Hintergrund ein, und obgleich die Jagdgehilfen durch ihre breite Beinstellung in die Schrägansicht gerückt werden, wird auch da kaum tiefenräumliche Staffelung erzielt. Auch sonst geht das Relief nirgends eine klare Bindung mit der Rückwand ein. Die Figuren und rechts der Baum mit der Schlange wirken wie eine Dekoration, welche vor eine Wand gestellt wurde. Andererseits weist das Relief be-

136) G.Daux, BCH 85 (1961), 741 Fig. 1; ADelt. 16 (1960), Chron. Taf. 126 b.

137) Pfuhl, Möbius a.O. II, Nr. 1308 (Fundort unbekannt, Canterbury Royal Museum, Inv. Nr. RM 4219); solche und ähnliche Reliefs finden sich in den kleineren Museen meist im Hof, z.B. in Volos, Larissa, Verroia, Kavalla, Izmir, Ephesos.

138) Mendel II 492; L.Budde, Belleten 17 (1953), 475 ff., vgl. Abb. 3 und Abb. 6-12.

trächtliches Volumen auf: Die Köpfe der Figuren, die Vorderhand des Pferdes und die Beine der Jagddiener sind rundplastisch herausmodelliert. Das Relief bietet wenig Anhalte für eine sichere Datierung. Mendel sah dies schon, war aber der Meinung, es sei späthellenistisch oder um die Zeitwende entstanden. Dagegen spricht die sehr starke Stilmischung. Der Reiter steht in der Tradition des späten 4. Jh.v.Chr. Sein Kopf könnte dagegen ein Portrait sein. Die Jagddiener sind dem pergamenischen Kunstkreis entnommen. In ihren Köpfen lebt dessen Pathos nach, allerdings in stark vergrößerter und verwischter Weise. Budde<sup>139</sup> weist das Relief in das 2. Jh.n.Chr. Dafür sprechen die klassizistisch aufgefaßten Falten der Chlamys des Reiters und das Verhältnis der Figuren zum Hintergrund. Das Portrait des Reiters könnte man einer Reihe von Privatbildnissen hadrianischer Zeit zuordnen, welche Vergleichbares bieten, besonders in der Haarbehandlung und in der Art, wie das Haar kappenartig über der Stirn liegt<sup>140</sup>. Für die weiche Modellierung von Wangen und Mund ist ihm das Bildnis Caesernius Statianus in München<sup>141</sup> an die Seite zu stellen, eines Offiziers Hadrians aus den 30er Jahren des 2. Jh.n.Chr. Die grob ausgeführten Körperformen der Dienergruppe finden Parallelen in den Giganten eines hadrianischen Frieses aus Aphrodisias<sup>142</sup>.

Auf Thasos finden wir den thrakischen Reiter mehrfach vertreten. Wir greifen nur einige markante Beispiele auf. Der Triglyphen-Metopenfries des in hellenistischer Zeit erbauten und dem Dionysos geweihten Proskenion des Theaters erhielt in einer Ausbesserungsphase Ende des 2. Jh.n.Chr. Reliefschmuck: Mars, Dionysos mit einem Panther und einen thrakischen Reiter mit Baum, Schlange und verbelltem Eber<sup>143</sup>.

Die Haltung des Reiters auf dem kleinen Metopenrelief ist dem Istanbuler Reiter vergleichbar, der Reiter neigt sich hier ein wenig mehr zurück. Ein kleines Relief im Museum in Thasos<sup>144</sup>, das Pferd trägt eine Pantherfellschabracke, weist nach dem reichen bewegten Faltenstil der wehenden Chlamys und dem elegant herabfallenden Chiton in antoninische Zeit, während ein kleines Weihrelief mit demselben Thema aufgrund der Buckellockenfrisur des Reiters flavisch sein könnte. Es hat etwas an Lebendigkeit eingebüßt, was wohl dem Können des ausführenden Künstlers zuzuschreiben ist. Die Reihe ähnlicher Heroenreliefs wäre fortzusetzen, sie sind sehr häufig, es ist dies aber für unseren Überblick nicht von Be-

139) ebd. 480 ff.

140) V. Poulsen, *Les Portraits Romains*, Bd. 2. Kopenhagen 1974 Kat. 689 Nr. 57 Taf. 93; *Ars Antiqua*, Auktion III. Luzern 1961, 19 Nr. 32 Taf. 18.

141) D. Ohly, *Glyptothek München*. München 1972, Taf. 36; G. Daltrop, *MüJb* 21 (1970), 7 ff.

142) G. Kleiner, *Das Nachleben des pergamenischen Gigantenkampfes*, 105. *BWPr* 1949, Abb. 14, 16, 17.

143) Mendel III 1087. Vgl. H. Seyrig, *Quatre Cultes de Thasos*, *BCH* 51 (1927), 178 ff. Seyrig hält die Reliefs für römisch. Er beruft sich dabei vor allem auf die Rüstung des Kriegers; er meint, das Motiv des „thrakischen Reiters“ habe es nicht vor der römischen Kaiserzeit gegeben. Nach Mendel III 1087, 3.-2. Jh.v.Chr.; außerdem: *Guide de Thasos*. Paris 1967, 50 f. Fig. 18 u. 19.

144) *Museum Thasos*, Inv. Nr. 88; sehr ähnlich, jedoch stark zerstört ist das Relief *Collection Papageorgiou*, *BCH* 97 (1973), 145-188 Fig. 20. Der Neufund eines kleinen thrakischen Reiterreliefs 1969 ist abgebildet in: *BCH* 93 (1969), 955 ff. 1030 Fig. 1; *BCH* 95 (1971) 990 Fig. 423; *ADelt* 24 (1969), *Chron.* Taf. 358 c.

lang. Wir greifen nur Beispiele auf<sup>145</sup>. Die Landschaft auf ihnen ist fast immer durch Baum und Schlange angezeigt.

Ein Gegenstück zu den hellenistischen Landschaftsreliefs mit herausgewendeten Pferden bildet das Relief eines nächtlichen Ausrittes aus Capri, das wahrscheinlich der hadrianischen Zeit entstammt. Hier ist aus dem Heroenrelief eine bukolische Szene geworden, die einem anderen, genrehaften Bereich angehört. Ein Paar zu Pferde nähert sich einem Waldheiligtum, man denkt an eine bacchische Szene oder Entführung<sup>146</sup>.

Die Beliebtheit von Heroenreliefs in antoninischer Zeit belegt ein Relief aus Athen<sup>147</sup>, welches aus der Villa des Herodes Attikus in Luku stammt. Ein Jüngling steht, den Mantel über die Schulter geworfen, repräsentativ vor seinem Pferd und hält dessen Zügel. Er trägt leicht idealisierte Porträtzüge, und es liegt deshalb die Vermutung nahe, es sei einer der Gefährten des Herodes Attikus gemeint. Das Relief wahrt einerseits die Grundidee des klassischen Weihreliefs, zugleich aber verbindet es den Heroengedanken mit der Repräsentation für eine bestimmte Persönlichkeit, indem es diese portraithaft wiedergibt: Ein neuer Gedanke, denn zuvor war die dargestellte Person im Heroenrelief, ihrer Individualität entkleidet, in heroisches Sein gehoben. Die Merkmale des 2.Jh.n.Chr. sprechen sich in der harten Linienführung und in dem flächig aufgelegten Reliefstil, wie auch in der repräsentativen Auffassung und der Frontalität des Gezeigten aus. Das Relief gehört wahrscheinlich der frühantoninischen Zeit an, zieht man zu den genannten Merkmalen noch die Augenbohrung in Betracht.

Auf dem Grabrelief des Telesphoros aus Athen<sup>148</sup> erscheint nur der abgessene Reiter mit dem übergeworfenen Mantel, welcher sein Pferd am Zügel hält. Die Formen sind weicher, als bei dem Relief von Luku und die Übergänge zum Hintergrund sind differenzierter. Die leichte Schrägstellung des Reiters und das Hintereinander der Figuren ergeben stärkere Räumlichkeit. Dennoch gelangte A. Mühsam auf Grund der Inschrift und weiterer Merkmale zu einer Datierung in antoninischer Zeit.

Für das Reiterrelief kann die Stele von Abdera<sup>149</sup> den Übergang vom Hellenismus zur Kaiserzeit recht gut dokumentieren. Sie wurde wegen des architektonischen Aufbaus der Stele mit Pilasterkapitell und Gesims meist in das 3.Jh.v.Chr. datiert, dazu trug auch das verhältnismäßig gut gearbeitete Relief bei, das ikonografisch den griechischen Reiterheros übernimmt. Der Pferdetyr ließe sich auch ganz

145) Vgl. bes. E.Pfuhl, H.Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs. Mainz 1978-79, und G. Kazarow, Die Denkmäler des thrakischen Reitergottes in Bulgarien. Budapest 1938. In nordgriechischen und westtürkischen Provinzmuseen findet sich eine größere Anzahl solch kleiner spätromischer Heroenreliefs, die größtenteils nicht veröffentlicht sind. In der Qualität sind sie mit den spätromischen Reliefs der angeführten Publikationen zu vergleichen.

146) M.Bieber, The Sculpture of the hellenistic Age. New York 1955, Fig. 648; BrBr 629 a (J.Siebeking); vgl. zur Datierung auch die hadrianischen Clipei vom Konstantinsbogen: H.P.L'Orange, Der spätantike Schmuck des Konstantinsbogens. Berlin 1939, Taf. 39 b, 40 b, 41 b.

147) S.Karusu, RM 76 (1969), 253 ff. Taf. 85.

148) Athen, National Museum Inv. Nr. 1775. A.Mühsam, Berytus 10 (1952/53), 51 ff. 62 Taf. 17,1, vgl. S.55, 62, 68, 94.

149) W.Gerassimov, G.Venedikov, Thrakische Kunst. München, Wien 1973, 105 Abb. 334.

gut dort einordnen. Der kleine Kopf, die überlängten Beine kehren bei den Pferden des Grabmals von Kasanlak wieder<sup>150</sup>. Dargestellt ist ein Thraker in seiner einheimischen Tracht mit der faltigen Hose und der langärmeligen, bis auf die Oberschenkel herabfallenden Tunica. Der Mantel wird durch eine Fibel, wohl eine Distelfibel, auf der rechten Schulter zusammengehalten. Die Bewaffnung ist römisch: das scutum in der langovalen Form, der lange gladius, das cingulum. Der Reiter dreht sich fast frontal dem Beschauer zu, voll im Schwung die Lanze werfend. Sein Knappe hinter ihm hält zwei neue Lanzen bereit. Die Ausführung des Reliefs ist summarisch und trocken, der Pferdekörper in den Umrissen klar gezeichnet, doch sehr sparsam, flächenhaft modelliert. Die Bewegung des Pferdes wirkt hölzern. Besonders der Hintergrund ist sehr vernachlässigt. Die Falten der Chlamys, sonst so phantasievoll ausgeführt, werden nur durch ein paar Bohrlinien angegeben. Auf die Differenzierung von Faltenbergen oder -tälern wurde verzichtet, das Bein des Knappen ist gar in Bosse stehen geblieben. Im hohen Hellenismus ist das provinzielle Relief nicht unterzubringen. Es erscheint daher gerechtfertigt, es in die beginnende Kaiserzeit zu datieren, in das 1. Jh. vor oder nach Chr. Das Relief mit der Schlacht von Philippi in Verbindung zu bringen, wäre zu spekulativ. Der Reiter folgte dem Gebrauch seiner Heimat, er ließ sich eine Heroeninschrift meißein, ΗΡΩΣ ΧΑΙΠΕ. Die Stelenform hält sich in den östlichen Provinzen bis in das 2. Jh.n.Chr., das zeigt das Relief von Luku aus antoninischer Zeit.

Eine direkte Herleitung der rheinischen Stelen von dieser Arbeit halte ich nicht für gegeben. Die Idee des Heroenreliefs und die des triumphierenden römischen Soldaten vom Rhein haben ganz verschiedene Wurzeln und Ausprägungen, z.B. fehlt auch der Knappe auf den frühesten rheinischen Reitergrabsteinen.

Den westlichen römischen Triumphalgedanken vertritt dagegen zu Beginn des 2. Jh. n. Chr. die Stele des Claudius Maximus<sup>151</sup> mit dem besiegten Decebalus aus der Nähe von Philippi; auch hier wird eine ältere griechische Stelenform beibehalten.

### Gegenüberstellung der östlichen und westlichen Tradition – ideeller Hintergrund

Fassen wir den Überblick über die Reiterdarstellungen des 5. und 4. Jh.v.Chr. zusammen, so ist festzuhalten, daß im griechischen Mutterland seit der archaischen Zeit der bewaffnete Krieger zu Pferd auf Reliefs belegt ist. Das Bild des Reiters als Heros mit Adoranten oder vor der opfernden Frau kommt dagegen erst im ausgehenden 5. bzw. Anfang des 4.Jh.v.Chr. auf. Die frühesten Belege für die Jagd zu Pferde finden wir im kleinasiatisch-griechischen Raum seit ca. 500 v.Chr. mit den Stelen aus Dorylaion und Cavusköy. Das Jagdthema erscheint hier im zweiten Reliefregister jeweils einem anderen Repräsentationsbild beigegeben: bei der Dorylaionstela, dem Wagenlenker und bei der Stele von Cavusköy einer Mahlscene. Wie das „Totenmahl“<sup>152</sup> ist auch die Jagd zu Pferde schon in der persischen Königszeit vorgegeben<sup>153</sup>. In Griechenland wird sie erst seit der Alexander-

150) L.Shivkova, Das Grabmal von Kasanlak. Recklinghausen 1973.

151) M.Speidel, JRS 60 (1970) 142-153.

152) s. Anm. 94.

153) H.R.H. Hall, La sculpture babylonienne et assyrienne au British Museum. Ars asiatica 9. Paris und Brüssel 1928., Taf. 18,1: Jagdrelief Ashurnasirpals, 9.Jh.v.Chr.; Taf. 47-49: Ashurbanipals Löwenjagd, 7. Jh.v.Chr.

zeit wieder häufiger aufgenommen, in Erinnerung an Alexanders berühmte Löwenjagd von Messene. Jagdmotive, wie der geschulterte Hase oder die begleitenden Hunde finden sich andererseits schon zu Beginn des 4. Jh. v. Chr. auf attischen Heroenreliefs, die uns in vielfältigen Bildern überliefert sind. Es begegnen der galoppierende, der trabende und der ruhig schreitende Reiter, alle zumeist in Bezug gestellt zu Opferszenen. Daneben erscheint der vom Pferd abgesessene zurückkehrende Heros vor einem Altar und einer einschenkenden Frau. Zuweilen werden die Mahlszene und Reiterdarstellung miteinander verbunden oder symbolisch verkürzt, Opfer- und Jagdszene zu neuen Motiven verschmolzen. Ebenso können unterschiedliche Taten des Heros in mehreren Reliefregistern gezeigt werden. Sehr viele Varianten sind möglich.

Aus den genannten Gründen ist die Überlieferung für das 3. vorchristliche Jh. spärlich. Anhalte für fest Datiertes sind kaum vorhanden, und man ist auf wenige stilistische Merkmale und eventuell einzelne Hinweise der Tracht angewiesen.

Außerdem ist seit der frühen Diadochenzeit in der Motivwahl im Osten ein Einschnitt zu verzeichnen. Totenmahl- und Heroendarstellungen lösen im 3. - 2. Jh. v. Chr. Reiterschlacht- und Kampfmotive in der Sepulchralkunst Griechenlands und des hellenistischen Kleinasien ab, während Reiterfriese und Schlachtdarstellungen nur an öffentlichen Bauten und Ehrenbasen weiter tradiert werden<sup>154</sup>.

Für das 2. und 1. Jh. v. Chr. können ebenfalls meist nur vage Datierungsangaben gemacht werden, ausgerichtet nach den größeren Kunstzentren. Besonders häufig treten Kompositionen von Reitern in varierten Stellungen auf, verbunden mit Opferszenen, Baum und Schlange – ganze Familiengruppen verehren den Heros. Der Baum mit der Schlange breitet seine Äste aus, felsiger Grund bildet die Landschaftsszene. Der Reiter selbst wird in einem statuarischen Typus wiedergegeben, nackt, heroisiert. Der bewaffnete Knappe, die einschenkende Frau und Jagdhunde bevölkern diese Bilder.

Im beginnenden Hellenismus konnte der Verstorbene erstmals als Heros bezeichnet und daher das Bild des mit wehender Chlamys gegen einen unsichtbaren Feind anreitenden Heros von den Grabstelen aufgegriffen werden. Dieses Schema prägt die ganze Folgezeit im griechischen Osten, vor allem auch in den nachchristlichen Jahrhunderten. Der lanzenschwingende Reiter wird auch beim jagenden Heros immer wieder aufgegriffen. Das klassische Vorbild des Dexileos ist jedoch nicht in seiner Gesamtheit tradiert worden, der Gegner fehlt.

Daneben setzt sich die Überlieferung des ruhig schreitenden Reiters und des Pferdeführers fort, verbunden mit Inschriften, die den Reiter als Heros titulieren. Dem Typus des Reiterheros fehlt mit dem Gegner auch die historische Bindung. An dessen Stelle treten häufig sakrale Motive, die dem Heros zustehen: Altar, Baum und Schlange. Das Bildschema entwickelt also eine Vorstellung vom postumen Zustand des Verstorbenen, dem in seinem heroischen Sein geopfert wird. Mit der historischen Bindung hat sich auch die Bindung an den Stand des Verstorbenen als eines Dienst tuenden Kavalleristen gelöst. Der Bildtypus bezeichnet allein die Arete des Toten, kann also auch einem Knaben gelten, sofern

154) Vgl. Magnesia-Fries und Aemilius Paullus Basis. A. Yaylali, Der Fries des Artemisions von Magnesia am Mäander. Tübingen 1976; H. Kähler, Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi. Berlin 1965.

er nur Arete für sein zukünftiges Leben verspricht<sup>155</sup>.

Die östliche Entwicklung des Reiterthemas ist von der Bildüberlieferung der westlichen Stelen, zumal der rheinischen, abzugrenzen. Die griechischen Reiterstelen römischer Zeit mit dem bewaffneten Reiter entstammen – einige lokal geprägte Stelen aus Südrußland, welche den einheimischen Bogenschützen repräsentieren, ausgenommen – erst der mittleren und späteren Kaiserzeit. Weder die südrussischen Stelen noch die späteren thrakischen Reiter bieten einen Anhalt für eine direkte Herleitung des Reiterthemas aus Griechenland an den Rhein.

Wären die Reiterreliefs durch östliche Truppen an den Rhein vermittelt worden, so müßten die Donauprovinzen die Vermittlerrolle übernommen haben. Doch das war nicht der Fall. Die Untersuchung des dortigen Materials zeigt, daß die Reiterstelen in den Donauprovinzen erst in spätclaudischer bis neronischer Zeit einsetzen und wahrscheinlich durch Truppen vom Rhein eingeführt worden waren. Das legen die Inschriften nahe – von sieben Stelen mit Reitern im Hauptfeld aus dem 1.Jh.n.Chr. nennen fünf westliche Truppeneinheiten. Einheimische Werkstätten kopierten nicht rheinische Stelen oder Reiterreliefs, sondern interpretierten das Thema in lokaler Ausprägung neu. Lokal geprägt sind auch die kleinen Reiter im Kampfschema in untergeordneten Reliefregistern von Stelen mit anderen Bildthemen, die hier den Reiter bezeichnen sollen.

Die donauländischen Aediculastelen lassen sich auf Oberitalien zurückführen, wie dies auch für den Aediculatypus der rheinischen Stelen gegolten hatte.

Die römische Grabkunst war stark repräsentativ ausgerichtet. Wo sie sich kriegerischer Szenen bediente, blieb sie immer auch der Triumphalidee verhaftet. In Italien läßt sich das Thema weit zurück verfolgen.

Für die Reiterdarstellungen der italischen Sepulkralkunst, die in archaischer Zeit einsetzen, bleibt seit der Klassik der kämpferische Typus bestimmend. Schlachtszenen mit Gegnern wurden bevorzugt. Wenn in Italien über die großgriechischen Städte vereinzelt auch das griechische Heroenrelief Eingang gefunden hat, so gewinnt das für die rheinischen Stelen keine Bedeutung, weil der Reiterheros erst auf Grabstelen der Equites Singulares im 2.Jh.n.Chr. rezipiert wurde.

Die Bildmotive der rheinischen Stelen haben dagegen, wie die Reiterfriese in Südgallien und in Italien, ihre Wurzel in der römischen Siegesikonographie, was sich mit den Friesen und Reliefs vom Tempel des Apollo Sosianus in Rom, von den Triumphbögen in Orange und Carpentras und vom Juliergrabmal in St. Remy und mit dem Schwertscheidenblech von Vindonissa belegen ließ<sup>156</sup>.

Die Bindung an den Beruf des Toten stand auf den rheinischen Reiterstelen stets im Vordergrund. Sie geben Angehörige der römischen Reiterei wieder und gehen auf den Wunsch nach einer der Kavallerie entsprechenden Repräsentation zurück, da sich der vornehmere Reiterstand von den Fußtruppen abhob. Das Reiterbild bezeugt aber auch die Tugend und die Tapferkeit des gefallenen Kriegers, seine

155) Gelegentlich erhielten auch Knaben Reiterstelen wie Valerianus, Alexandria, Museum, Inv. Nr. 24489. Inschrift: D(is) M(anibus) S(acrum) / M(arcus) VALERIUS OMUNCIO EQ (ues) VALERIANI FILI / FECIT MONIMENTUM VALERIANI FILI / QUI VIXIT MENSES VII / Eine andere Knabenstele ohne Inschrift findet sich im Museum Algier. Lit.: G. Doublet, Musée d'Algier. Paris 1890, 71 Taf. V, 6.

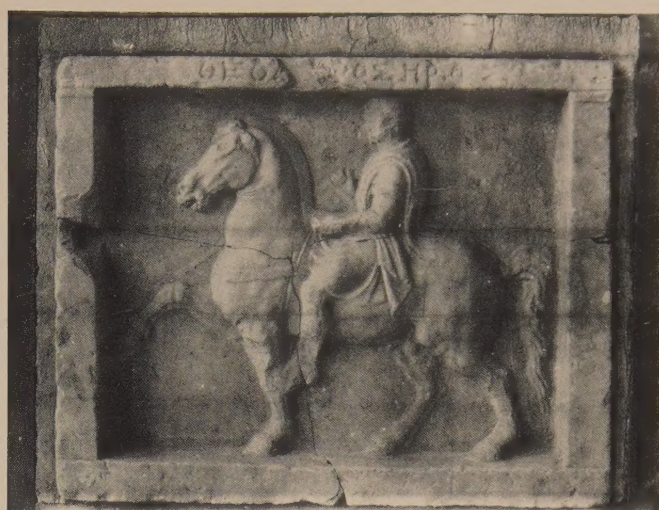
156) V.v.Gonzenbach, in: Helvetia Antiqua, Festschrift Emil Vogt, Zürich 1966, 183 ff. Abb. 4,2 auf S. 191.

**Virtus.**

Wenn Gegner und calo bei den frühesten rheinischen Stelen noch fehlen, so wird deutlich, daß der Reiter zunächst mit seinen Waffen und seiner Rüstung als Soldat hervorgehoben wird und erst in einer zweiten Entwicklungsstufe die Aussage der Bilder weiter differenziert wird — einerseits der soziale Status, andererseits der Triumph des Verstorbenen werden noch deutlicher herausgestellt.



1. Weihrelief aus Cumae. Berlin



2. Heroenrelief des Theodoros. Athen



3. Reiterrelief. Padua



4. Grabrelief aus Smyrna. Berlin



5. Reiterrelief aus Thessaloniki. Istanbul



## Lebenslauf

Am 26. Februar 1932 wurde ich zu Karlsruhe in Baden geboren. Mein Vater, Dr. Wilhelm Schleiermacher war Archäologe, zuletzt seit 1938 2. Direktor der Römisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts in Frankfurt am Main. Meine Mutter, Johanna Schleiermacher, geb. Bühler, ist Malerin. Ich besitze deutsche Staatsangehörigkeit. Bis Ende des 2. Weltkrieges verlief meine Schulzeit normal. Ich besuchte von 1938–1942 die Volksschule, von 1942–1946 das Realgymnasium für Mädchen. Der Schulbesuch wurde durch die schwierigen Nachkriegsverhältnisse unterbrochen, ich arbeitete in der Landwirtschaft meiner Großeltern mit. 1951 wurde ich zum Akademiestudium in Freiburg i.B. aufgenommen. Nach vier Semestern wechselte ich 1953 auf die Werkkunstschule Offenbach am Main über und legte dort 1956 die Staatliche Abschlußprüfung als Graphikerin ab. Nach Jahren praktischer Tätigkeit, zuletzt freiberuflich, erhielt ich 1966 die Stelle einer Graphikerin, Bibliothekarin und Restauratorin beim Saalburgmuseum. Im November 1971 erwarb ich die Zulassung zum Hochschulstudium und beendete die Arbeit auf der Saalburg, um das Archäologiestudium aufzunehmen. Während meines Studiums wurden mir reichlich Anregungen zuteil, für die ich dankbar bin: In Frankfurt vor allem durch Prof. Dr. A. Radnoti. An der Universität München durch die Professoren Bengtson, Homann-Wedeking, Kunze, Ohly, Ulbert, Werner und Zanker und durch die Privatdozenten und Assistenten Bierbrauer, Fellmann, Offermann, Overbeck, Scheibler, Spitzlberger, Urban und Wrede. Ich studierte an der Ludwig-Maximilians-Universität die Fächer Klassische Archäologie, Provinzialrömische Archäologie und Alte Geschichte und legte im Sommersemester 1976 die Magisterprüfung ab.

Mathilde Schleiermacher

**BOREAS – Münstersche Beiträge zur Archäologie**  
Herausgegeben von Werner Fuchs und Hans Wiegartz

**Band 1 – 1978 (203 S., 37 Taf.):**

S. Karusu, Ein Kandelaber-Kapitell aus Orchomenos – W. Fuchs/H.-J. Gloskiewicz, Zur Problematik der Pantherdarstellung in der archaischen Kunst – K. Stähler, Der Zeus aus dem Gigantomachiegiebel der Akropolis – W. Fuchs, Zur Hekate des Alkamenos – J. Floren, Zu den Reliefs auf dem Schild der Athena Parthenos – K. Stähler, Ein Niketypus vom Zeusthron? – R. Stupperich, Staatsgrabfragment in Oxford – R. Stupperich, Eine ‚Gefäßgruppenstele‘ a. d. Kerameikos – K. Stähler, Ein großgriechisches Weihrelief an Helios – W. Fuchs, Bronzegefäße in Kiev – H. Cancik, Tibur Vopisci. Statius, Silve I 3: Villa Tiburtina Manili Vopisci – F. Hölderlin, Geschichte der Schönen Künste unter den Griechen bis zu Ende des perikleischen Zeitalters – W. Fuchs, Fragen der archäologischen Hermeneutik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – W. Fuchs, Antike und Neuere Kunst. Ein Skizzenheft Ernst von Bandels.

Aus westfälischen Sammlungen: K. Stähler, Griechische Vasen des Archäologischen Museums der Universität Münster. Erwerbungen 1972–1976 – K. Stähler, Schwarzfigurige Hydria der Sammlung Socha.

**Band 2 – 1979 (225 S., 32 Taf.):**

W. Basista, Hektors Lösung – J. Floren, Zur archaischen Plastik von Sikyon – C. Clairmont „It Should Belong to the Fifth Century“: The Case of Slanting Nu – O. Deubner, Boreas und Oreithya. Eine attische Figurenlekythos – W. Fuchs, Aus den Museumsnotizen einer Stipendiatenreise – T. Capelle, Bemerkungen zum keltischen Handwerk – I. u. Th. Pekary / E. Schwertheim, Kataphraktos und Zweireiher. Zu einer Stele mit Schiffsdarstellung aus Mysien – M. Wegner, unter Mitarbeit von R. Unger, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, 1. Teil.

Aus westfälischen Sammlungen: K. Stähler, Zwei klassische Metopenköpfe – K. Stähler, Griechische Vasen des Archäologischen Museums der Universität Münster – L. Schmolke, Eine archaische Amphore in Privatbesitz – K. Stähler, Attisch schwarzfigurige Vasen im Münsteraner Kunsthandel – R. Stupperich, Weißgrundige Lekythen in Münster.

**Band 3 – 1980 (190 S., 24 Taf.):**

O. Palagia, An Attic Head in Oxford – M. Wegner, unter Mitarbeit von R. Unger, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, 2. Teil – K. Mosig-Walburg, Bisher nicht beachtete Münzen Sapurs I. – W. Fuchs, Kunst und Natur. Oder der Affe als Sammler.

Aus westfälischen Sammlungen: K. Stähler, Die Phrixoschüssel in Münster – R. Stupperich, Eulen der Athena in einer münsterschen Privatsammlung – R. Walburg, Sechs unpublizierte axumitische Goldmünzen – R. Stupperich, Die griechischen Vasen in der Sammlung Dr. C. Henke.

**Band 4 – 1981 (225 S., 37 Taf.):**

K. Lehmann-Hartleben, Drei Entwicklungsphasen griechischer Erzplastik – E. Formigli, Bemerkungen zur technischen Entwicklung des Gußverfahrens griechischer Bronzestatuen – W. Fuchs, Zu den Großbronzen von Riace – R. Wenning, Griechische Importe in Palästina aus der Zeit vor Alexander d.Gr. Vorbericht über ein Forschungsprojekt – J. Floren, Zu Lysipps Statuen des sitzenden Herakles – M. Schleiermacher, Zu Ikonographie und Herleitung des Reitermotivs auf römischen Grabsteinen – H.-J. Höper, Die Brücke von Xerokambion (Lakonien) – H. Wrede, Scribae – K.-D. Dorsch, Zu dem polychromen Tepidariumsmosaik in den Thermen von Themetra (Tunesien) – G. Korres, unter Mitarbeit und mit einem Anhang von M. Korres, Das Mausoleum Heinrich Schliemanns auf dem Zentralfriedhof von Athen.

Aus westfälischen Sammlungen: K. Stähler, Griechische Vasen des Archäologischen Museums der Universität Münster. Erwerbungen 1980–1981 – K. Stähler, Spätklassisch großgriechische Vasen der Sammlung W.B., Münster – R. Stupperich, Ein griechisches Goldblech in Gevelsberg – R. Stupperich, Antiker Marmorkopf in Privatbesitz – R. Stupperich, Griechische Vasen und römische Lampen in Münsterschem Privatbesitz – J.-S. Kühlborn, 75 Jahre archäologische Untersuchungen im römischen Legionslager Oberaden.

Boreas – Beiheft 1: Reinhard Stupperich, Römische Funde in Westfalen und Nordwest-Niedersachsen. Münster 1980. (98 S.)

Boreas – Beiheft 2: Josef Floren, Geometrische Plastik Griechenlands. Münster 1982. (ca. 100 S., 10 Taf., erscheint demnächst)

Gedruckt mit Unterstützung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe

Redaktion. Reinhard Stupperich, Archäologisches Seminar der Universität, Domplatz 20-22, 4400 Münster

Druck: Verlagsdruckerei „ibau“ – Karl Wilmers KG, Geringhoffstraße 45, 4400 Münster

Zu beziehen durch die Buchhandlung WASMUTH KG, Hardenbergstraße 9 a, 1 Berlin 12, und durch die Herausgeber, Archäologisches Seminar der Universität, Domplatz 20-22, 4400 Münster

Copyright der Autoren

Titelvignette: Attische Randschale, Detail, Archäol. Museum der Universität Münster, Inv. 297